

801.4

P81

hermeneus

George Popescu

Mecanica formei

pontica



MECANICA FORMEI

*“Das Sagen ist nämlich nicht nur der Andruck
sondern die Realisierung des Denkens.”*

Walter Benjamin

Negare și integrare – orizonturi pro-iective

Actul critic înseamnă interpretare prin excelență, iar interpretarea depinde într-o măsură decisivă de actul, «fizionomia», «fenomenologia» lecturii. Așadar, *critica este cu prioritate lectură*. Și nu trebuie văzut, în acest șir de echivalențe cu gust de veche gândire apodictică, un simplu și gratuit joc solipsist: critica s-a lipsit nu o dată, mai ales în ultima jumătate de veac, de acest proces de verificare elementară pe care îl presupune Lectura; există, ieri mai mult decât oricând în istoria relativ recentă a ‘disciplinei’, astăzi mai mult ca ieri, numeroase și, adesea, răsunătoare exemple de critică fără lectură; a devenit aproape o practică a criticilor profesioniști graba de a emite, pe multe pagini, judecăți de valoare despre un poet, numai în marginea unui gest condamabil de frunzărire a cărții; *întâlnirea cu textul, proslăvită de hermeneutica recentă, nu ajunge spre a substitui lectura ca răsfăț, ca ritual și ceremonial, ca experiență unică, irepetabilă, ca prioritate a gândirii care, pornind din propriile sale temeuri, se uită pe sine spre a se sprijini-oglinzi, nudă și transparentă, în translucida materialitate-idealitate a textului de întâlnire*. Critica e, cum avertiza Northrope Frye, doar o metaforă pentru actul lecturii.

Dar cum *se citește* poezia? Iată o întrebare provocatoare, rareori asumată în consecințele sale hermeneutice imediate. Căci, mai ales din anii '60 încoace, interpretarea Literaturii a stat sub semnul (re)descoperirii și tematizării, până la o teoretizare cu propensiuni paradigmatică, a *récit*-ului care a ieșit, nu o dată, din orizontul strict al esteticului, angajând și / mai ales / o perspectivă ‘ideologică’. Poeticul a suportat, cel mai adesea, suspiciunile gratuității, cu tot haloul de sensibilități retrezite la viață din vechea și somnolenta atitudine de idealizare a genului impusă mai ales de romantism și tabuizată de simbolism, pigmentată, apoi, în aceeași ani '60, cu

lamentațiile iscate de îngrijorarea cu privire la pericolul 'dispariției' poeziei. În orizontul, cu vădite attribute disolutive, dacă nu chiar asfixiante, ale concurenței teribile de la începutul 'erei' așa-zicând postmoderne (noile mijloace de comunicare și, în consecință, muzica, într-o izomorfie aproape năucitoare, la al căror acces, în ciuda unor tentative mai mult ori mai puțin izolate, poezia n-a avut succes!), s-a ivit, deseori în forme gregare și apocaliptice, un discurs centrat pe – și alimentat de – iminenta 'moarte' a poeziei; poeți reprezentativi, critici și teoreticieni de marcă, își formulau, în acei ani, temerile și scepticismele, nu o dată refuzul categoric, cu privire la o posibilă 'moarte' a celui mai 'tare' dintre genurile literare din întreaga civilizație universală.

Curând s-a putut constata, cu satisfacția generată nu o dată în istorie de probarea modului / unghiului 'greșit' în care fusese poziționată problema, că discuția fusese falsă în chiar premisele ei. În mod paradoxal, *noile avangarde au fost cele care au contribuit la dezamorsarea conflictului*, chiar dacă, în chiar dezvoltările apăsate polemice ale impulsurilor lor teoretice, acestea n-au renunțat nici la tonul contestatar și nici la cel 'apocaliptic'; neoavangarda italiană, spre exemplu, ivită și afirmată în jurul revistei *Il verri* și, deci, a grupării *Novissimilor*, a început în forță o acțiune profund novatoare, fixându-și ca obiectiv major al contestației sale întreaga gamă de idealizări cu caracter mitic din tradiția novecentescă a poeziei peninsulare; nu era vorba deci, în primul rând, de un sfârșit al Poeziei, ci de *declicul unei poezii* (cea născută în primele două decenii ale secolului al XX, cu Ungaretti, Saba și, apoi, Montale, având un 'motor' modelizant în redescoperirea lui Leopardi).

Dar spre deosebire de avangardele istorice, neoavangardele (sau *experimentalismele*, cu termenul preluat de Marin Mincu din critica italiană a anilor '70) nu propun și nu susțin o negare a poeziei (literaturii), n-au, în alți termeni un caracter exclusiv demolator, distructiv, ci mai degrabă unul constructiv / constructivist și (mai ales) integrator. Este chiar demonstrația pe care o face criticul citat în consistentul studiu introductiv la **Avangarda literară românească** (Buc., Minerva, 1983, p. 5-7), apelând și la o disociere întreprinsă de Umberto Eco, în 1962 (adică în plin proces de decantare a noii tendințe «novissime» a poeziei peninsulare): «în momentul în care – scrie semioticianul italian – atitudinea experimentală devine actul de interogare al materialului nou spre a

întrevedea posibilitățile de organizare, de formare pe care el ni le sugerează, atunci am reintrat în dialectica obișnuită a producției artistice, ne aflăm în fața unei atitudini atât de experimentale pe cât era cea a lui Michelangelo ce căuta în înseși nervaturile blocului de piatră statuia care era în mod virtual conținută acolo».

Două distincții ni se par aici esențiale: atitudinea / comportamentul michelangiolesc impune o dimensiune universală a actului producător artistic; el e propriu și magiei primitivului (în care «artisticul» conservă apriori valențe prioritar utilitare), propriu artistului «modern» (precum Brâncuși) situat în chiar chiusura crizei metafizicului occidental (și, deci, în a monte față de modificările paradigmatică ale artei operate chiar de avangardele istorice; în plus, comportamentul amintit (pe care ni l-am putea reprezenta și ca pe un proces de *căutare a căutării*) e tematizat răsunător de Heidegger, în 1936, în chiar momentul de «apus / occident» al crizei metafizicii, în controversata digresiune în jurul termenului de *a-lethia*. O a doua distincție vizează chiar natura înțelegerii exacte a atributelor chemate în cauză de către criticul român citat: *negator / destructiv*, pe de o parte, și *constructiv / integrator*, pe de alta; avangardele n-au negat, nici ele, literatura / arta ca atare, ci numai instituționalizarea lor, «secularizarea» (cu cuvântul lui Nietzsche), adică întregul sistem de convenții, de canoane ce le-au precedat; gestul acestor avangarde devenea prin urmare unul efectiv decanonizant, oricum dispus, în mod fatal, la o *re-canonizare*, aspectul de care protagoniștii schimbărilor se temeau, cum se știe, cel mai tare, dar de care n-au scăpat până la urmă; în acest sens și numai în acest sens, neoavangardele (sau postmodernitatea) au probat de la început o infinit mai mare reticență față de procesul de negare și de consecințele sale în plan teoretic. Este tot atât de adevărat – și profitabil pe același plan teoretic – a se reține calificativul de *integratoare* pentru mișcarea declanșată, în varii aspecte, în Europa în anii '60, iar la noi, cu deosebire în anii '80, pentru că, dincolo de un presupus aspect destructiv (care se reprezenta mai ales ca unul *destructurant*), obiectivul era acela de integrare, re-integrare a strategiilor discursive precedente, mergându-se, nu o dată, până la *re-scrierea* lor. A fost, poate, primul impuls al procesului de textualizare de care vorbește Marin Mincu (Cf. **Eseu despre textul poetic**, II, Cartea Românească, 1986), în afara cazurilor, nu foarte rare totuși,

când poetul era posesorul unei conștiințe și / sau a unei culturi textualizante.

Dar să revenim la întrebarea de mai sus: modul în care se citește poezia substituie, în context, problematizarea funcției *sociale* a acesteia, pe de o parte, iar pe de alta chiar dimensiunea ei *ontologică*. Prima, compromisă (cel puțin la noi, dar nu numai) de o tematizare forțată, marxizantă, la limita ignorării și chiar a compromiterii cu doctrină a oricărei autonomii estetice, a fost și rămâne depășită de urgența altor imperative, declanșate și întreținute de noua vogă a autonomiei semnificantului; cea de-a doua, născută la impactul pe care filosofia (o anumită filosofie, cea apărută sub incidența gândirii heideggeriene), a transferat-o, deseori indiscriminant, fără reglaje pe măsură, direct în câmpul interpretării. La prima s-a putut renunța fără regrete (la noi, cel puțin, definitiv, în Occidentul obsedat încă de modelul unei gândiri de stânga considerate mai disociative și, uneori, mai creative / decât dreapta, catalogată conservatoare, prin tradiție, încă nu), în cazul celei de-a doua, i s-au rafinat doar suprafețele și instrumentariile de ordin 'metodic'.

Un al doilea aspect care a antrenat în mod decisiv aventura interpretării a fost toată complexa problematică ivită după criza metafizicii occidentale; evenimentul a avut un impact răvășitor în primul rând asupra poeticului, ca fiind acel domeniu al conștiinței creatoare cel mai sensibil la mutații paradigmatică cu un întreg evantai de aspecte ce antrenează însuși comportamentul uman în raport cu percepția cosmosului; poeticul s-a resimțit într-o mult mai mare măsură de la această criză decât, așa cum s-a crezut, de la cea declanșată și întreținută un timp. Trebuie însă recunoscut, în aceeași perspectivă, că, întrucât *criza este chiar mobilul, motorul și condiția creației (artistice), orice moment de panică declanșat de pericolul disoluției substanței sale contribuie decisiv la o schimbare a ei ce îi antrenează toate resorturile și toate palierele; poezia iese din criză precum ființa umană după o lungă maladie: metamorfozată, dar aceeași, „slăbită”, dar încă și mai puternică, precară, dar încă și mai promițătoare. Ea a depășit impasul inventându-și remediile, și-a adaptat „organismul” la noile funcții, și-a descoperit și și-a instituit altele noi, și-a construit din mers, uneori evaluând precipitat perspectiva, întregul instrumental nou, făcând sub presiunea urgenței coercitive o revizuire totală și*

detaliată a celui vechi spre a se putea acredita într-un viitor nesigur cu o *altă* formă în orizontul tuturor funcțiilor sale verificate deja în procesul estetic de receptare.

Disoluția individualului: profetismul mascat

Într-un mai vechi eseu (Cf. **Vicissitudine e forma** [Da Lucrezio a Montale. **Il mistero della creazione poetica**, Milano, 1974, pp. 20 și urm.]), poetul și teoreticianul italian Mario Luzi face o distincție subtilă între glosolalie și profetie ca etape esențiale ale discursului religios occidental; pornind de la *Epistola I a Sfântului Pavel către Corintieni*, autorul identifică în glosolalie o primă formă a rugăciunii (a discursului religios / poetic) ca exercițiu și ca practică a individualului prin excelență; trecerea la profetie s-a făcut sub presiunea nevoii *comunizării* actului religios: «...în ceea ce privește glosolalia – adică expresia directă, individuală și imprevizibilă a grației – ea a fost lăsată la marginile abnormei și folosită, dacă a fost vreodată, ca referință îndepărtată și sugestivă. Sf. Pavel afirmă, e adevărat, superioritatea profetiei, adică a meditației active și profitabile: dar nu uită să ne spună că e primul care vorbește în limbi. Se poate crede deci că nu există limbaj mediat, dacă mai înainte nu există limbaj imediat, întrucât în viziunea paveliană sunt considerate efect a două carisme distincte...». Luzi crede – și mi se pare motivat în această aserțiune a sa – că spiritualitatea occidentală a pierdut (a lăsat să se piardă, spune el) sau a reprimat ca inutilizabile aceste manifestări individuale în care se exprima cu o gratuitate deopotrivă ingenuă și fecundă un *izvor vital*: «Sensul relației a triumfat. Interesul pentru lucru stăruie totuși în faptul că foarte adesea acel triumf e numai formal: glosolalia răsare în mod fraudulos sub veșmintele profetiei...»; și ale poeziei, am adăuga anticipând sensul mai larg al discursului luzian, fiindcă nu numai că poezia caută un discurs marginal și individualizant, operând cu criteriul esențialității, atunci când cel al originalității pare compromis de resurecția maladivă a romantismului și a «romantizării» discursului și a vieții, dar ea, poezia, profetizează, fie și mascat, un viitor care se oferă sub categoria unui prezent așa-zicând *absolut*.

Este vorba însă de o percepție în *absolut* a poeticului sau, mai exact, percepția *modernă* a ei; avangarda, orice avangardă, tinde să

anuleze această relație, prin negarea trecutului (tradiției) canonizat și, uneori, a prezentului în mișcarea lui «dialectică» de canonizare și convenționalizare; pentru avangardist, nu există decât un viitor de profetizat, dar această mișcare rămâne fatalmente rectilinie și nu pare a rezolva în sistem de metamorfoză *paradigmatică* «criza» poeziei, tocmai fiindcă efortul negator propus și asumat nu subîntinde imperativul *integrării*. Or, tocmai conștiința post-modernă (experimentalistă) reușește să ducă până la capăt procesul de înnoire totală, prin faptul că nu *atacă* (nu distruge) orizontul de așteptare al destinatarului, ci îl presupune și îl menajează; această includere are loc tocmai prin acțiunea de integrare (prin operații de textualizare, intertextualizare și post-textualizare) a discursului precedent; de aici, simțul enorm al parodicului, al ironicului, al pastişei, al calchierii, toate transformate în tehnici operatorii a căror miză majoră rămâne conștiința acută și dramatică a scriiturii.

Dar raportul inserțial dintre glosolalie și profeție angajează, la nivelul poeticului, cel puțin două aspecte care au stat în centrul meditației asupra genului liric în ultimii aproape o sută de ani; prima convoacă chiar locul și rolul acestuia în destinul individului și, desigur, al comunității; cel de-al doilea, implică natura «progresului», a «evoluției», a devenirii sale în timp și investigarea câmpului metamorfic pe care îl degajă. Vom ignora voluntar și oarecum strategic primul aspect: meditația asupra rostului poeziei este infinită, dramatică și, într-o măsură aproape tragică, gratuită, întrucât a sfârșit nu o dată în autotelism, atunci când atitudinea autocontemplativă s-a însoțit cu un răsfăț pernicios; în fond, care sunt «rațiunile» poeziei? Nu cumva, asemeni filosofiei (căreia Gianni Vattimo, autorul **Sfârșitului modernității** și al **Gândirii slabe**, îi retrăgea, într-un lung interviu din anii '80, orice pretenție resolutivă, gnoseologică ori ontologică), ea, poezia, a fost și a rămas o *distracție a spiritului*, fie și clamoroasă, fie și spectaculoasă, cu întreg haloul de misterios și tainic cu care *a știut* să se înconjoare de-a lungul timpului? Nu există, la propriu vorbind, o finalitate a poeticului, iar faptul că o tradiție platoniciană a acreditat ideea scoaterii ei din cetate nu mai sperie și nu mai irită, câtă vreme unul dintre cel mai 'gălăgioși' reprezentanți ai neoavangardei italiene din anii '60, Edoardo Sanguineti, îi retrăgea, foarte recent, chiar dreptul la ...existență. Iar dacă discursul asupra finalității ei a devenit de mult o biată tautologie, să reamintim

totuși, cu Valéry, că faptul esențial și semnificativ în sine îl constituie tocmai *prezența* sa (a poemului).

Atunci, dincolo de perdeaua asfixiantă, ternă și contraproductivă despre «imanența», «transcendența», «absolutețea» poeziei (care a refuzat mult timp, din fericire doar retoric, dreptul unui metadiscurs să se dezvolte și să se adâncească și dincoace de «figura» imobilă a poemului) trebuie investigat *corpul textual* al acestuia și, concomitent, sondate aperturile (și semnificațiile lor, mereu noi, mereu proaspete) orizonturilor pe care interferența autor (eu poetic) – cititor (instanță receptoare) le generează neconținut. Or, această interferență, dezvăluind noi moduri / modele aperceptive prin modificarea continuă și insistentă a *forme* sfârșește prin a modifica și conținutul însuși. Căci nu s-a insistat poate nicicând cât ar fi trebuit și ar fi meritat asupra faptului că obiectul (și «terenul») de investigare interpretativă a poeticului a fost și a rămas, astăzi mai mult decât oricând, tocmai relația imaterială, evanescentă și «coruptibilă» dintre instanța enunțătoare (reclamând cu orgoliu un ifos auctorial) și instanța receptoare (nimbată de anonim).

Așadar, aventura (solitară) a poetului pendulează între condiția «glosolatică» a limbajului (cu toată alura de autoreferențialitate jakobsoniană recunoscută) și cea «profetică», în care se implică o bună doză de absurd. Absurdul rămâne, de fapt, trăsătura distinctivă a poeticului și nu e întâmplător faptul că marii artiști, cei instauratori de paradigme noi, au «lucrat» în perspectiva absurdului, și au făcut-o pornind de la ambiguitatea dată a limbajului însuși. Mai mult, orice avangardă (înțelegând prin termen orice mișcare înnoitoare, demolatoare a unei ordini / a discursului, spre a vorbi cu Foucault / și creatoare a unei alte / noi / ordini) a sfârșit, în acțiunea ei liminară, prin a aduce în perspectiva schimbată a faptului literar chiar «figura», deopotrivă neliniștitoare și resemnată, a absurdului, cum a demonstrat, printre alții, Theodor Adorno: Artă a pierdut caracterul său de evidență, scrie filosoful german. A devenit evident că tot ceea ce este îngăduit artei, atât în ea însăși cât și în relația sa cu tot ceea ce nu vine din sine, nu justifică nici măcar dreptul ei la existență; suprarealismul conferea - sau tindea să o facă - dreptul artei prin artă la existență, iar toate tentativele de păstrare pe același plan arta și viața, ficțiunea și practica, aparența și realitatea, ca și tentativele de a suprima distincția dintre obiect de artă și obiect utilitar, între jocul conștient și excitarea spontană, credința că arta

se află peste tot și că lumea întreagă este artistică, recuzând orice criteriu și asimilând judecata estetică expresiei experienței subiective, toate aceste întreprinderi s-au dovedit moduri de experiență a absurdului (*Theoria estetica*, apud Ferruccio Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1979).

Numai că autorul *Dialecticii negative* se înșeală în consecința judecății sale disociative: în perspectiva postmodernității, urmare a efortului dramatic de depășire a crizei modernității târzii, coroborată cu surclasarea crizei metafizicii, pretenția artei de a se omologa realului (și de a-l «substitui») a marcat de fapt schimbarea esențială de paradigmă către sfârșitul acestui veac și mileniu; ea înseamnă poate metamorfoza cea mai profundă, de la Renaștere, de la Romantism și Symbolism (incluzând și avangardele istorice) produsă în *Corpus*-ul artei, oferind prilejul unei neconvenționale reîntemeieri a însuși temeiului esteticului. Este convingerea noastră, după experiențe îndelungate îndurate în vecinătatea poeziei, soldate cu eșecuri și abandonuri, cu neliniști și așteptări înșelate, că, odată cu anii '80, dar mai ales cu ultimele aventuri nouăzeciste, angajarea poeticului în declicul postmodernității (cu tot relativismul «disciplinar» și teoretic pe care îl presupune conceptul ca atare) i-a reconferit, într-un mod apăsător paradoxal, ceva din pierduta șansă glosolitică de care vorbea eseistul și poetul italian Mario Luzi, oferindu-i un prilej nesperat de a-și «pozitiva dialectica», spre a răsuci, terminologic, convingerea asertivă cunoscută a lui Adorno.

În fond, poeticul e chiar pariul deplin al jocului individualului, într-o liturghie singulară (căci conservă «bolboroseala», «bombăneala» insului surprins în nemărginirea locului și în eternitatea clipei), pe cât de solemnă pe atât de lovită de absurd; liturghie (singulară) ratată, deci, spre a prelua o sintagmă a poetului și criticului Octavian Soviany în marginea poieticii barbiene, o poetică inclusă în chiar deschiderea noii aventuri salvatoare a discursului textual și textuant poetic.

Neoexperimentalism și / sau post-avangardă. O deschidere spre post-modern

Mi se pare utilă reluarea, fie și succintă, a dezbaterii, inițial de apertură teoretică, asumată ulterior în praxisul scriiturii, al uneia dintre cele mai incitante «școli» poetice din spațiul european al

ultimelor decenii și anume aceea care a prezidat «neoavangarda» italiană, cunoscută apoi și sub numele de *I Novissimi*. Interesul e întreținut și de ecoul pe care l-a avut, la un moment dat, în critica românească, în alimentarea unei polemici susținută de doi dintre criticii direct și responsabili implicați în aventura tinerei poezii (optzeciste) de la începutul deceniului al noulea, Nicolae Manolescu și Marin Mincu.

Textul programatic al dezbaterii aparține criticului Angelo Guglielmi (*Avanguardia e sperimentalismo*) și a reprezentat, cum se știe, comunicarea teoretică ținută de acesta la faimosul congres al unor scriitori italieni, la Palermo, în 1963 și care a dat naștere imediat nu mai puțin celebrului «Grup 63»; relatorul pornește, în demersul său cu puternice accente disociative, de la o constatare, de natură socio-filosofică, anume caracterul extrem de permisiv al epocii actuale, «legată, adică, într-un anume mod de o situație pozitivă, de extremă libertate, de extremă toleranță»; dacă, într-o astfel de deschidere însumantă la modul total, «produsele cele mai extravagante sunt acceptate și se bucură de cele mai prestigioase garanții», atunci ce sens mai poate avea o mișcare de avangardă? Nici unul, răspunde categoric teoreticianul, fiindcă nu mai există căi nedeschise, nu mai sunt obstacole de înfruntat, cu excepția (mult mai importantă pentru situația poeziei românești din deceniul al șaptelea) celor instigate de grupurile culturale care dețin puterea, iar concluzia, în urma acestei examinări riguroase, nu poate fi decât una singură: a te încăpățâna să te porți ca și când aceste libertăți, acest spirit permisiv, n-ar exista, a-ți inventa dușmani de învins, bariere de depășit, prin urmare, o situație de răsturnat, ar fi în cel mai bun dintre cazuri o formă de inconștiență.

Problema «pozitivizării» valorilor prin actul de interpretare-receptare nu s-ar mai pune, continuă Guglielmi, în termeni de combatere, de luptă, ci ea trebuie transferată la nivelul, disociant, al conștiinței critice, impunând efectiv calitatea și legitimarea opțiunii. Pare extrem de instructivă, în contextul analizei noastre, apelul la analogia cu un fapt de război desfășurat în regim militar: «Situația culturii contemporane e asemănătoare cu cea a unui oraș din care, după ce o va fi împânzit cu mine, dușmanul a fugit. Învingătorul, care se găsește la porțile orașului, ce va face? Va trimite trupele de asalt să cucerească un oraș deja cucerit? Dacă ar face-o, ar agrava și mai mult haosul, provocând noi și inutile ruine și moarte. Mai

curând va face să sosească, din spatele frontului, trupele specializate care vor înainta în orașul abandonat, nu cu mitralierele, ci cu aparatele Geiger. Și grație noilor căi deschise de ei (căi extraordinare, desigur, construite pe locuri neprevăzute și netradiționale), circulația în oraș va putea reîncepe. Va fi vorba fără îndoială de o circulație abruptă, obositoare, nesigură. Va avea nevoie de a „încerca” pași și cărări tot mai diferite. Va fi vorba de o circulație experimentală».

Experimentalismul ar fi, deci, în opinia criticului italian, «stilul culturii actuale», «forma sa cea mai proprie și mai sinceră», care, totuși, «se opune avangardei istorice printr-o evidentă diversitate de scopuri»; demonstrația acestei teze, Guglielmi o face disociind între doi scriitori italieni foarte cunoscuți pe plan european, Marinetti și Gadda: «Avangardismul marinettian, afirmă criticul, se naște din pretexte polemice, în afara unei clare baze ideologice și cu serioase intenții polemice», fiindcă, în primul rând, «revoluțiile expresive futuriste sunt gălăgioase și superficiale», operând «pe schelăria exterioară a instituției lingvistice tradiționale cu scopul de a o aduce la un punct ireversibil de criză, de a-i denunța neproductivitatea substanțială», astfel că «nucleul interior sau ideologic al limbii rămâne intact sau mai exact scapă violenței lor» și, de aici, impunerea unei concluzii evidente, prea puțin, credem noi, disociată în procesul de omologare estetică a avangardelor, și anume aceea că, de fapt, niciodată sensul limbii n-a fost atât de absent ca la scriitorii avangardiști. Or, noul experimentalism, dată fiind criza profundă a instituției limbii, pune problema recuperării acesteia, la nivelul funcției, iar nu al instrumentului, fiindcă «instrumentul e dintotdeauna consumat», și orice «punte dintre cuvânt și lucru s-a prăbușit, «limba ca reprezentare a realității este un mecanism dement», dar «scopul scrierii rămâne recunoașterea realității»; se configurează astfel un gen de aporie asemănătoare, după opinia noastră, cercului hermeneutic; soluțiile nu rămân prea multe și trebuie căutate în schimbarea unghiului de vedere, respectiv transferarea «în inima realității» (a realului, mai bine zis), transformându-se din oglindă reflectantă într-un «foarte zelos înregistrator al proceselor, chiar (mai ales, am spune astăzi, n. ns. G.P.) al celor mai iraționale, al modurilor de a se forma ale realului»; or, dacă ar continua să rămână în afara realității, «să pună între ea și aceasta un filtru prin care lucrurile, lărgindu-se în imagini

surreale ori lungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie»; acesta ar fi, în viziunea lui Guglielmi, «operația esențială a noului experimentalism», în care îl situează pe Carlo Emilio Gadda.

Concluzia ar fi, deci, că operația pe care o întreprind «noile» experimentalisme nu este polemică și că ea revendică mai curând conștiința decât puterea fervoarei, fiind vorba de o intervenție răbdătoare îndreptată spre căutarea de noi structuri expresive, în descoperirea de noi amestecuri stilistice, în care sunt chemate spre confluență materiale neprevăzute și deschise contaminărilor lexicale celor mai fervente; intervenția, cu conotațiile ei de chirurgie lingvistică) e mutată în laborator, iar succesul e garantat de chiar organizarea laboratorului; spre deosebire de avangardele istorice, experimentalismul e dominat de un interes fundamental de esență formală.

Cum ușor s-a putut observa, cel puțin în câteva din premisele sale teoretice, discursul disociativ al lui Guglielmi nu se aplică la condiția poeziei române de la sfârșitul anilor '70, fie și pentru faptul că gradul de permisivitate a gândirii era, de fapt, redus la zero, iar presiunile de putere ale unui așa-zis grup cultural se regăseau la dimensiunea unui întreg regim supraordonat pe principiul dictatului și al interdicției. Este și motivul pentru care, dincolo de mizele estetice ale oricărui experiment poetic, căutarea unor soluții de schimbare paradigmatică depășea cu mult limita unei strategii «stilistice»; nu-i mai puțin adevărat că toate celelalte mutații, indisolubil legate de adecvarea poeticului la transformările orizontului de așteptare al cititorului, își păstrează validitatea și sincronizează explorările tinerilor poeți români din acel moment cu eforturile novatoare universale.

Marginea și centrul: cercul insidios

Pentru *noii* poeții, autori cu o clară (poate prea clară) percepție a sursei de renovare a poeticului circumscrisă unui proces de incubare a actului creativ, miza poeziei pare să fie deopotrivă rezultatul unei revelații și al unui pariu: limita dicibilului face superfluă orice transgresare a limbajului; transcendentul s-a dovedit nefertil, «izvorul» generator de înnoire nu depășește granița *poiein*-ului, ci se află în chiar operația de supraveghere atentă și lucidă a spunerii (scrierii); poemul e un simplu operator textual, iar cuvântul, un

prilej de verificare a valențelor resemantizante ale limbii; prin urmare, esența procesului de instaurare a sensului stă în maximum de autereferențialitate, cu încercarea de a-i marca survenirea în real, ca unică magie admisă; actul poetic e meta-textual și meta-discursiv, căci poemul e gândit acum exclusiv în forma unei sentințe despre cum devine el cu puțință. Scrierea ca atare nu mai are nici o funcție institutivă, ci e doar *umbra* (ca *urmă*, ca proces indicativ) gestului privit în toată fizicitatea sa, în disprețul oricărei «reprezentări» genuine, iar poezia și-a asumat, în sfârșit (la capătul lungului drum care începea, poate, cu Novalis, traversând experiența lui Mallarmé și Valéry), sarcina ingrată de a se întoarce iremediabil și punitiv asupra ei înseși și de a transfera, în volutele proprii sale instaurări, miza unei auto-reprezentări care atinge cotele *imprezentării*.

Care ar fi prețul (căci există unul, chiar foarte mare și a-l ignora ar însemna a refuza provocarea fără de care câștigul paradigmatic s-ar reduce la o simplă cochetărie pasageră!) nu de plătit, ci acela pe care *noua* poezie îl plătește deja în chiar acceptarea noilor sale predicții? În primul rând, delegarea unei tensiuni (a limbajului situat în *prelungirea* realului / existentului), fără garanția asumării deschise și programatice a alteia; apoi, refuzul oricărui transcendent, la capătul acceptării unei destructurări a *materiei* (limbajul însuși) până la obținerea și etalarea unor instrumentarii ce au devenit chiar toposuri poetice; riscul (deloc neglijabil) de «răcire» a discursului, prin eradicarea («stârpirea») oricăror pulsioni ale vechii magii ce a însoțit poetică timp de veacuri, dacă nu de milenii?! Riscuri, deci, asumabile și asumate, neliniștitoare, cum se poate observa, dincolo de «scandalul» indiferenței unor protagoniști prea grăbiți să-și gospodărească descoperirile; dar răscumpărate, totuși, de câteva câștiguri pe care poezia din ultimele decenii (iar nu din ultimul deceniu?!) nu le-a conservat în niște «cutii negre» ale experimentelor, iar printre ele, poate cel mai spectaculos, acela al traversării conștiinței, hiperlucide, motivate, a deșertului în care vechile poetici au cantonat: fiindcă, oricât de neprofitabilă pare acceptarea unei noutăți care își discreditează propria rațiune de a fi, oricât de nespectaculos efortul survolării aventurii poetice în chiar miezul ei cel mai arid, infinit mai gravă ar fi fost – este – continuarea, stăruința în vechile paradigme. A nu vedea și a nu numi criza nu înseamnă nici că ea n-ar exista și nici

nu se dovedește o soluție; dimpotrivă, a o refuza nu presupune obligatoriu soluții miraculoase, dar traversarea ei lucidă este un răspuns, chiar dacă nu singurul și, mai ales, nu cel mai comod.

Pentru unii reprezentanți ai optzecismului, spre exemplu (Gheorghe Iova, Traian T. Coșovei, Bogdan Ghiu, Ion Mureșan), poezia pare să-și fi epuizat vechile ei (noi) pretenții de terapie siderală a răului imers în real prin exorcizarea sa la nivelul unui logos investit cu o funcție transcendentă. Oricum, stafia «frumosului» a devenit de mai bine de un secol o banală legendă, iar «pedagogia», fie ea *vates*, ca la Carducci, la Goga, ori chiar la Arghezi, ori de natură *fenomenologică*, asimilând husserlinian logosul ca dat ontologic al naturii umane, nu mai răspunde orizontului de așteptare al unui cititor căruia percepția (și viziunea) holistică îi inundă și condiționează comportamentul habitual. *A scrie* înseamnă acum *a face*, recte a lua act de faptul că scriind, *faci* (poezie), iar aceasta nu mai este o (altă) ordine, ci chiar ordinea în care scriitura survine în real, substituindu-l, cu toate consecințele presupuse. De aceea, nici nu mai poate fi vorba de un refuz (al tradiției), de o negare (a realului), ci de o depășire a lor prin supunerea la un dialog con-structiv, la o dispută, fie, dar una care nu mai pretinde schimbarea unui limbaj cu altul, ci transferarea unicului limbaj posibil în «coca» existentului, în plasma realului, ca pe un aluat care, prin nouă fermentare, conduce la un produs care nu mai poate fi disociat de procesul pe care l-a străbătut, câtă vreme procesul însuși se recomandă drept topos esențial.

Pentru cititorul rămas prizonier al paradigmei *reprezentative*, educat și format în prelungirile scolastice ale «vechilor» poetici în care «funcția estetică» de sorginte hegeliană, dar nu numai și nu neapărat, frustrată de orice pretenție cognitivă întemeietoare, se mulțumește cu un fel de *plaisir* epidermic; noutatea poate surprinde și poate bloca. Nu-i mai puțin adevărat că persistă grave întrebări cu privire la capacitatea evolutivă a poeziei, atunci când se confundă aceasta cu poeticitatea, cu poeticul; căci nu poezia se schimbă, ci modul ei de a fi și a se face și, odată cu el, se modifică, și nu totdeauna – ori niciodată – la vedere, percepția noastră asupra poeziei. După cum, tot ca avertisment, a accepta metamorfoza cu un entuziasm nemotivat, exterior și circumstanțial, ca pe un răsfăț al simplei deschideri culturale, a evita chestionarea cu privire la ce s-a pierdut (dacă s-a pierdut ceva) din patrimoniul devenit bibliotecă ar

însemna, poate, a-ți refuza șansa propriilor temelii, în chip de garanție a noii identități. Prin urmare, se cuvine refuzat din start morbul competiției ; și pretenția atât de vană a priorităților cu orice chip ; poezia are istorie, în ciuda oricăror garanții de suficiență autotelică ; și ca și alte discipline ale spiritului, ea vrea să se recunoască pe cale, căci se află, ca și filosofia, *pe cale*, cum spunea Jaspers; să i se recunoască, adică, acel statut precar de mecanică a formei, în care descoperirile nu trebuie adjudecate în grilă contestatoare, negatoare, ci ca trepte însumabile, într-o mobilitate care nu mai este însă diacronică, fiindcă zestrea sapiențială e o singură măsură. Or, critica (de poezie, în primul rând) tocmai la un asemenea minim efort e convocată: să ia act de metamorfoză și să o facă transparentă, neuitând să-și adapteze regimul propriului instrumental la exigențele unui obiect care i-l solicită provocând-o neconținut și întinzându-i nu o dată numeroase curse.

Ar trebui analizat cândva mai aplicat vetoul insidios pe care reprezentanții optzecismului l-au aruncat predecesorilor săi imediați: estetic, gestul articula o stare de nemulțumire față de instituționalizarea poeticului într-un *lirism* prins într-o mișcare autotelică, îndrăgostit de disponibilitatea cuvintelor de a se rânduî într-un discurs egal cu sine, încremenit în propria-i vocație declamatorie, sprijinindu-se pe un proces de reprezentare (oglundire) pentru care potențialitatea metaforică, ea singură, transferă vorbirea într-o ordine poetică; «ideologic», el afișa un sentiment de dezgust față de un proces de convenționalizare a poeziei și, cu voie ori fără de voie, punerea ei în slujba omologării dogmei; sigur, nu era, în această frondă asumată deseori în limitele unui pariu ce ieșea din «dialectica» unei mize artistice, tot adevărul, dar nu se poate nega, pentru cine revede (recitește) poezia de audiență a deceniului al optulea, faptul că impasul era real și că, dincolo de jocurile de magie lingvistică, sclerozate și anemice, criza (de identitate, în primul rând, dar și de limbaj) își diseminase întregul morb canceros în organismul cândva viu al poeziei.

Acea căutare cu orice preț a ceva nou, declamată și de Baudelaire tot într-un moment de criză devenise, la sfârșitul anilor 70, o urgență și puține au fost autoritățile critice dispuse și, mai ales, pregătite să ia act de aceasta: ruptura se impunea și, cum, în decursul ultimilor cincizeci de ani interveniseră mai multe rupturi,

pe fondul cantonării cvasi-unanime a reflecției (filosofice, lingvistice etc.) în limbaj, *experimentarea* unui nou veșmânt idiomatic pentru poezie nu ar fi trebuit să surprindă. Societatea post-industrială, discuțiile – aprinse în Occident – despre post-istorie și post-modernism nu păreau să-și găsească, la noi, vreo legitimitate, sau cel puțin doar una acceptată ca pretext de disociere (de refugiu, de fugă, de izolare) de realitatea dogmatică a comunismului dâmbovițean care revendica, vai, și o gândire pe măsură. Este, poate, și explicația pentru care cenzura ceaușistă a generat, dacă nu greșim, la sfârșitul anilor 70, sentimentul unei permisivități (reținute) față de un anumit tip de poezie, cea textualistă, preferând, cu o mare doză de naivitate și inabilitate, *jocul de limbaj*, în care mai ales mimarea realului putea să pară acceptabilă, în măsura în care perspectiva metafizică se constituise ca antipodul gândirii sclerozate a unui regim care pierduse și ultima pretenție la orice legitimitate.

Există cu certitudine o bună doză de histrionism în aventura literară a tinerilor poeți care, încă la sfârșitul deceniului al optulea, mai degrabă resemnați decât revoltați de eșuarea poeticului într-un fel de autotelism ieftin, se decid, individual sau în grup, pentru o radicală schimbare de optică: schimbarea își fixează, la început, o miză (aparent) marginală, care pare a lua prin surprindere întregul spectru al «audienței», de la cititorul (care se arată cel mai permisiv, fiind pregătit în parte de experiențele poetice ce experimentaseră parodicele și ironicele ca mecanisme de «manipulare» a realului) la cenzura slujind o dictatură tot mai detracată (care a crezut, pentru o clipă, că putea accepta «jocurile de limbaj» în locul tensiunilor metafizice ale poeziei de linie tradițională) și mergând chiar până la critica literară, ezitantă pentru moment în omologarea unor modalități ce păreau a pune în paranteză un întreg și complicat patrimoniu de mecanisme conservând încă o bună doză de «mister» și de «magie», niciodată supuse unor operații analitice cu finalitate deconspirativă. Miza era «marginală» numai în semnificația pe care Thomas Kuhn o conferise, pentru filosofia științei, procesului de instituire a unei noi paradigme, având drept operatori esențiali două aspecte aporetice: focalizarea derelectivă a căutării (caracterul «accidental» al unei descoperiri, pe care un Umberto Eco l-a sugerat și printr-un termen italian dificil de tradus conceptual - *serenedipità* / a descoperi America pornind în căutarea Indiilor,

spre exemplu), cu alte cuvinte, ceea ce Eliade a numit, încă prin anii '40, *centralitatea marginii*, și, în al doilea rând, asumarea, într-un regim al unei gândiri *post-*, a *slăbirii* discursului, spre a spori spațiul interstițial în care să se instaleze o nouă tensiune ivită din schimbarea raportului dintre limbaj și real.

Nu trebuie ignorat faptul că aventura optzecistă are loc într-o deplină sincronizare cu un proces manifest, în acei ani, pe plan universal care marca eșecul (și abandonarea) celor două mișcări majore care au dominat științele spiritului din cea de-a doua jumătate a veacului, structuralismul și semiotica, pe fondul deschiderii unei noi «ordini» a discursului care era cea a postmodernismului, oricât de incertă și supusă rapidei eroziuni ar fi fost și aceasta din urmă.

Acum, însă, în neliniștitor final de secol și de mileniu, poeticul (și nu poezia) este din nou supus evaluărilor, deferit unui proces de investigare care aparține post-crisei, iar eforturile de surclasare a oricăror pretenții rezolutive ale *ismelor* par a deschide larg eventualitatea unui criteriu care, deși foarte vechi, n-a fost parcă niciodată pus să funcționeze la parametrii optimi: cel al *autenticității* care va marca, după opinia noastră, destinul Literaturii în următoarea etapă. În studiile care urmează, am încercat examinarea, teoretică și analitică, a câtorva modalități de în-ființare a poeticului, de la romantism (Eminescu și Leopardi) până la cei mai tineri poeți situați în atenția imediată a criticii; criteriul selecției, deși și axiologic, a urmat deopotrivă o presiune a unor afinități și încercarea de a localiza mai fertil acele experiențe ce ne-au apărut (ne apar) purtătoare de sens nou în «devenirea» poeticului din perioada de referință.

REPERE EMINESCOLOGICE

Știință și inocență: «distanța» hermeneutică

Oricât de spectaculoasă în aparență, pretenția (și tentația) poeziei de a se omologa dincolo de aventurile exegezelor, refuzând adesea să se recunoască în «limitele» unui orizont interpretativ, rămâne, dacă nu un vis romantic, atunci o simplă și periculoasă gratuitate. În afara actului critic, orice experiență poetică riscă refuzul fatal al unui dialog care, fundat pe o lectură continuă, e unica modalitate de a o restitui jocului viu al formelor, hrănit și întreținut, la rândul-i, de acea fuziune a orizonturilor aflate într-o neconținută deplasare. În acest fel opera se verifică pe sine și își verifică, într-o dialectică deschisă, criteriile intrinseci de garanții axiologice, în care chiar și posibile marje dubitative, când nu sunt insidioase veleități contestatoare, îi alimentează, de fapt, capacitatea de rezistență în timp.

Toate aceste simple, întrucât știute, adevăruri devin obligatorii atunci când se constată că acestui circuit creativ îi sunt preferate atitudini magnisciente, specifice spiritului gregar, primitiv, constând în contemplarea «goală» a așa-ziselor «valori supreme», sustrase evaluărilor critice, întrucât tabuizate, transformate în «monumente» naționale ori universale. Mai rară pe alte meleaguri, dar prezentă și acolo mai ales la nivelul terenului de manifestare a spiritului «scolastic», această atitudine e manifestă în cultura noastră, iar Eminescu s-a constituit de-a lungul timpului într-un pretext de dispute și bătălii pe cât de vane, de infertile, pe atât de asfixiante pentru spiritul exegetic obligat, nu o dată, să se retragă într-un soi de «reculegere», de cele mai multe ori nu mută, ci extrem de gălăgioasă. Dezbateră recentă prilejuită de câteva tentative cu iz contestator apărute într-o publicație bucureșteană a confirmat pe deplin validitatea acestui comportament dual, în sensul depreciativ al termenului: de o parte, afișarea gustului contestatar, legitim în spiritul lui, dar riscându-și legitimitatea prin supralicitarea funcției negatoare, gândită ca un fel de drept indistinct, pe de alta, ca răspuns, «spectacolul», încă și mai periculos, al «apologiei» goale, frizând barierele bunului simț și, mai ales, angajând inclement întreg arsenalul verbal (și verbos) al «naționalismului» belicos. Faptul nici n-ar merita, în sine, prea

multă atenție, dacă n-ar atinge involuntar cel puțin două aspecte esențiale ce țin de chiar destinele culturii (literaturii) noastre: primul vizează, nu actualitatea (fiindcă actualitatea operei eminesciene este un dat), ci capacitatea noastră de a ne regăsi în Eminescu sau, parafrazând o interogație noiciană, «ce anume mai e în noi Eminescu?»; cel de-al doilea, ivit la capătul constatării absenței surprinzătoare a unor noi exegeze impunătoare, paradigmatic, consacrate operei eminesciene în ultimele trei-patru decenii, ar trebui să amendeze slăbita preocupare a spiritului critic pentru avansarea, cu o nouă rigoare și cu noi instrumente, a acestei exegeze; în fapt, paradigma eminesciană, invocată la tot pasul, de multe ori cu o detestabilă gratuitate, devenită descori un biet prilej pentru «trocuri» și trucuri literare cu substrat «ideologic», alteori un veșmânt insidios pentru penibile afaceri de «grup» cu utilizări mistificatoare ale unor «adevăruri» ale Poetului scoase din context ori de-a dreptul «lecturate» în grile predictice, îndură un moment al ei de sterilitate, în absența unor noi oferte exegetice, ca unice instanțe capabile să-i valideze sensurile sau sensul.

Mi se pare simptomatic faptul că Eminescu, cel care ne locuiește și ne patronează propriul spirit, este încă, în bună parte, acel Eminescu indus conștiinței noastre de G. Călinescu; demersul, cu adevărat genial, al criticului, instituit, la vremea consumării sale în act, în decursul aceluși mirabil deceniu al patrulea, tocmai amenință să sfârșească la antipodul resortului care l-a făcut posibil, adică într-o «reprezentare statuară», mumificată de o lungă atitudine de evlavioasă admirație și, în consecință, de acceptare necondiționată a premiselor și a concluziilor sale; exegezele (puține dacă le raportăm la gradul de apertură al operei eminesciene) lui Caracostea, Negoîtescu, Rosa Del Conte, Edgar Papu, Eugen Todoran, Constantin Noica, Amita Bhose, Ioana Em. Petrescu n-au reușit să concureze, cu egalitate de șanse, opus-ul călinescian și, drept urmare, n-au reușit decât într-o măsură insuficientă să întrețină apetitul hermeneutic (și e adevărat că, adesea, s-au ratat, din motive conjuncturale, șanse unice, cum credem a fi fost cazul cu cartea Rosei Del Conte, introdusă în circuitul public de lectură cu aproape trei decenii întârziere); sigur, în tot acest timp s-au scris și s-au publicat numeroase studii eminescologice, iar colecția Eminesciana a Editurii Junimea stă mărturie în acest sens; a lipsit însă acel *studiu* esențial – și esențial *diferit*, în premise, ca și în finalitate – care să

inaugureze o *nouă* etapă în exegeza operei, iar sensul termenului *diferit* trebuie acceptat în toată modernitatea sa târzie, ca aventură a diferenței, capabilă să coreleze promisiunile intime ale credității eminesciene cu așteptările propriului nostru orizont; cu alte cuvinte, spre a prelua o sintagmă a lui Mihai Cimpoi, lipsește încă sinteza care să ne conducă spre un *nou* Eminescu.

În fapt, ce anume lipsește cercetării operei eminesciene ieri și azi? Curajul metodologic novator, disponibilitatea de a institui, pe traiecte exegetice îndrăznețe, asumând chiar și riscurile invalidării, grile de lectură care să-l verifice pe poet în «adevărurile» anticipative, premonitorii ale operei, activându-i, astfel, «actualitatea» ca factor modelizant, punând-o în dialog sincron, poate și contrastiv, cu metamorfozele înregistrate în magma poeticului din întreaga sa postumitate. Căci pare cel puțin o bizarkerie, scump plătită de fiecare dată, orientarea acestei opere către modele poetice și culturale situate în a monte și mi-a fost dat, în Italia, să constat cum, la un «simpozion» desfășurat în pripă și prost poziționat, în care poetul era revalidat prin Petrarca, Tasso, Dante, universitari căroră le vorbisem de modernitatea eminesciană să mă asigure că nu descoperiseră nimic din aceasta în vanele «contribuții» decorate cu savantlăcuri docte. Și surpriza devine cu atât mai mare dacă ne gândim la șansa operei medievalului Dante de a se bucura de sinteze dintre cele mai moderne, mai aplicat actuale, de n-ar fi să cităm doar pe cele ale unui T. S. Eliot, din 1942, Arco Silvio D'Avall, ori Philippe Sollers; or, există indiscutabil suficiente deschideri, și suficient de articulate, în direcția introducerii operei eminesciene, prin punerea în lucru a unor metode exegetice generatoare de noi câmpuri interpretative, într-un dialog rodnic cu gândirea poetică a acestui veac ce stă să se încheie: inițiative există (e cazul celor două lucrări ale Svetlanei Paleologu-Matta, a lui Constantin Barbu, a lui Marin Tarangul), puține și, din păcate, nedeclanșând acel interes vectorial necesar schimbării generale de perspectivă. De câteva din ele ne vom ocupa, fie și sub forma unor, deocamdată, semnalizări, în paginile ce urmează.

Modelul hermeneutic

Grila hermeneutică patronează demersul elvețienței de origine română Svetlana Paleologu-Matta, cu cele două lucrări ale sale, *Eminescu și abisul ontologic* (1988/ 1994) și *Jurnalul hermeneutic* (1997). Demersul ei, cu resorturi clar individualizate și asumate în cercetarea ontologică a lui Ștefan Teodorescu, dar și în «încităările» diseminate prin atâtea pagini ale lui Noica, își face, din asocierea îndrăzelii metodice novatoare, un program al cercetării: opera eminesciană e chemată la o confruntare deschisă, în litera și în spiritul ei, cu modelele poetice și de gândire, care au marcat profund paradigma cultural-creativă a veacului al XX-lea – Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, fenomenologia și, mai ales, perspectiva hermeneutică, de data aceasta, ca instrumentar, iar nu ca «școală». Cum se știe, criteriul hermeneutic nu rezolvă în sine problemele pe care le ridică o operă de artă și nici nu poate fi aplicat la orice tip de creație individuală, însă autoarea lasă inspirată deschis un larg câmp investigativ, optând ferm pentru modelul interogativ și refuzând ispita unor răspunsuri rezolutive; punctul de convergență al imersiunii metodei la nivelul poeticului este demersul heideggerian, cu angajarea hermeneuticii în ontologie, prin încercarea de definire-aprofundare a *Dasein*-ului, miza opțională majoră fiind aceea a punerii în lucru a comprehensiunii, instituind simultaneitatea lecturii, prin identificarea invariantelor și inserând opera în mod hyper-textual. În acest context, avertizează autoarea, «Lectura simultană, hermeneutică, valorizează în modul cel mai luminător trăirile poetice, de pildă problema erotică la Eminescu, nevoia sa de a zvârli „vălul alb de poezie” asupra Venerei...», iar procesul referențial se extinde, în mod natural, la multiple orizonturi, care face posibilă «citirea» Textului eminescian prin liberă raportare la izvoare diverse, de gândire în poetic, de la presocratici și Platon până la Nietzsche, Jung, Heidegger și Gadamer. Firește, își găsesc utilitatea «luminătoare» și sugestii din filosofia alchimică medievală, dar și oferte hermeneutice ce-și individualizează premise în, să zicem, soluțiile kantiene pentru problema temporalității.

Astfel, se întâmplă un lucru care, în alte circumstanțe, ne-ar fi generat o impresie acută de raportări forțate, de simple glosări mai mult ori mai puțin lovite de o gratuitate a actului spiritual al lecturii

«accidentale», fiindcă, spre exemplu, problema temporalității trece, de la Kant prin Eminescu, la Heidegger și fenomenologia contemporană, la Merleau-Ponty, revenind, mai aplicat, la textul eminescian: «Căci dacă noi spunem că timpul se scurge ca un râu, introducem un observator și, din clipa aceasta, trecutul și viitorul se răstoarnă: masele de apă deja scurse se înfundă în trecut, pe când izvorul, care este în urma noastră, reprezintă viitorul. Și chiar dacă observatorul coboară râul într-o barcă sau un vapor, nu râul se schimbă, ci peisajele (Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, 1945). Or, succesiunea peisajelor văzute nu este timpul. Timpul este râul însuși, cum o spune Eminescu: „Râul este demiurg” (*Scrisoarea IV*)...». Operația vine să revalideze regimul metaforic (și mitic-poetic) al cugetării eminesciene, al oricărei cugetări poetice, căci timpul (sau mai exact temporalitatea) e loc al subiectivității, iar această schimbare de orizont, tematizată de poetul romantic (Hölderlin, Eminescu), trece, odată cu disputa Einstein-Bohr, și în filosofia analitică.

Știință și inocență, așadar, cum cu surpriză constată un poet italian, «aplecăt (și teoretic) peste întrebările lumii», precum Mario Luzi în marginea poeziei eminesciene, descoperind productivitatea (hermeneutică!) a acestui binom pe care îl aplicase mai înainte la Dante (a se vedea lucrarea *Eminescu e il romanticismo europeo*, publicată în Italia, la editura Bulzoni, în ocazia centenarului morții marelui poet, în îngrijirea lui Marin Mincu și Sauro Albisani). În fond, întreprinderea Svetlanei Paleologu-Matta este într-o legitimă continuare-reluare a aceleia întreprinsă de Călinescu: căci, dacă marele biograf al operei eminesciene «defrișase», cu înzestrarea «arheologului» sapiențial, terenul influențelor tensionale ale acesteia la un nivel al evidențelor contactuale, deci al co-textului, autoarea *Jurnalului hermeneutic* extinde cercetarea, cum spuneam, la un nivel hyper-textual; de fapt, poziția ei se impunea, din perspectiva verificării – și definirii – «modernității» eminesciene, printr-un proces de intertextualizare a mesajului poetic în cadrul metamorfozelor, de dimensiuni paradigmatică, pe care poezia le-a cunoscut în ultimii o sută de ani.

Astfel, demersul Svetlanei Paleologu-Matta răspunde și unei alte urgente și semnificative cerințe a exegezei operei eminesciene: cercetarea dimensiunii ontologice a limbajului, nu din perspectiva unei filologii clasice, cu tumultul retoric cunoscut (perspectivă

limitativă, dar cu rezultate remarcabile, dacă ne gândim, spre exemplu, la lucrările «aplicative» ale lui G. Tohăneanu, dar nu numai), ci aceea a «hermeneuticii sensului», fiindcă, ne avertizează autoarea, «Preeminența fundamentală a dimensiunii limbajului, aflat într-o unitate intimă cu gândirea, scapă limitărilor de tot felul, îndeosebi celor lingvistice, care-l reduc doar la formă...»; implicarea comprehensiunii în decelarea sensului intim al textului poetic nu se mai rezumă la o chestiune metodologică, ci deschide «o așteptare, o tensiune, o reînnoire a dialogului și a căutării în proximitatea textului.». Asumarea perspectivei hermeneutice ar aduce, ca noutate, «uitarea opiniilor personale, spre a fi deschiși la acest text, spre a auzi lucrurile din partea lui», în alți termeni, deschiderea la alteritate, la alteritatea textului, în sensul în care Valéry invita lectura să abandoneze impunerea unei sensibilități proprii în locul acelui sens prezent «obiectiv» în textul însuși. Astfel, pornind de la câteva relativ recente postume eminesciene publicate de Petru Creția, autoarea decelează, în «lucrătura» și în «laboratorul morții» chei ale misterului ființei.

Meritul cu adevărat indiscutabil al lucrărilor Svetlanei Paleologu-Matta este tocmai acela de în-cercare a «vitalității» poeziei eminesciene prin re-fundarea ei în corelații înnoitoare cu interogațiile neliniștitoare ale acestui din urmă veac. *Jurnalul* propriu îi pare, astfel, autoarei înseși, în comparația «cu grandoarea operei – a lui Platon, a lui Eminescu, a altor poeți –... cu toată năzuința lui de a aduce o mărturie despre adevărul poeziei... cu totul irelevant», de unde și o «paralizantă descurajare», și totuși, se animă de speranța unei utilități pentru câțiva tineri, «inimi cu-aripe», vânând «viața sensului unui text»; mai mult, chiar această formă, de «jurnal» pare, într-o fază de tatonare a unor noi parcursuri exegetice, soluția ideală pentru pregătirea terenului în vederea instituirii unui nou câmp de așteptare în care să apară o *nouă* exegeză a operei, fără de care persistă riscul, verificat astăzi, ca și ieri, în menținerea atâtor dispute sterile, de a ne raporta la un Eminescu «înstrăinat» de epoca noastră; or, opera eminesciană nu e întru nimic străină întrebărilor pe care «declinul» mileniului al doilea le adresează Ființei, numai că, prizonieri ai unor lecturi exegetice răspunzând altor imperative, ivite în alte conjuncturi, nu reușim să *ne* instituim, în perspectivă hermeneutică, propriul nostru Eminescu. De aceea, consider că însemnătatea ofertei Svetlanei

Paleologu-Matta consistă, dincolo de acuitatea situărilor, de ingeniozitatea raportărilor, de propunerile de «fuziune a orizonturilor» de lectură, mai ales în chiar condiția de tatonare, de pregătire în apertură, a acelei schimbări de perspectivă – instrumentară, metodică – în exegeza eminesciană.

Percepția critică *in distans*

Avantajul – și dezavantajul – operației critice pe care o întreprinde Mihai Cimpoi în lucrarea sa (*Spre un nou Eminescu. Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume*. Chișinău, Editura Hyperion, 1993) constă în tandrețea prin care își apropiază opera marelui scriitor. Sentimentul nu-i atât de inedit când e vorba de Eminescu. Aproape toată exegeza românească eminesciană l-a cunoscut, de la forme genuin culturale, de tip scolastic, proprii unui anumit tip de discurs «căzut» sub valurile retorismului, și până la cele ultrarafinate, de felul proiecțiilor lui Noica, transformând opera poetului în însăși motivația ultimă a spiritului românesc.

În cazul lui Mihai Cimpoi persistă însă în plus o motivație care numai în aparență este exterioară fenomenului cultural și fenomenului poetic *Eminescu*: Mihai Cimpoi „lucrează” de zeci de ani într-un spațiu cultural – cel al Basarabiei regăsite și, apoi, din nou pierdute (!) – în care angajarea ontologică a limbajului devine, nu o dată, pariul deplin, motivația profundă și, uneori, liminară a oricărui act de creație ori de interpretare. Cultura română și, împreună cu ea, Eminescu, ca spirit tutelar al ei, devin probe maxime ale unei căutări a identității supusă eroziunii nu numai externe, dar și interioare. De aceea, orice nuanță patetică, retorică și, uneori, măsurată grandilocvent, interferând un «stil» revolut, de structură pașoptistă, nu trebuie (căci nu ar fi nici moral și, poate, nici estetic!) refuzate *ab initio* și nici asimilate indistinct presiunii unui «tribunism» desuet, inundat de meschinării și ipocrizii cu iz politicianist, al «eminescologilor» de ocazie din spațiul dâmbovițean.

Experiența pe care ne-o propune cartea lui Mihai Cimpoi este cu atât mai promițătoare cu cât ne oferă întâlniri profitabile, sau care se recomandă ca atare, cu cercetători ai operei lui Eminescu, străini ori români din diaspora, capabili, de aceea, cum ne-am aștepta, la o

judecată mai limpede și mai cumpătată. În plus, cartea asumă ambiția declarată, mai mult sau mai puțin explicit, a unui examen al prejudecăților interpretative, nu fără o posibilă revalidare a câștigurilor acumulate, cu scopul depistării sugestiilor în vederea angajării unei / unor / noi exegeze ori, cel puțin, a unei noi etape a acesteia (acestora). În ce măsură îi reușește autorului acest demers nelipsit de riscuri vom încerca să relevăm puțin mai încolo. Deocamdată, anticipând, să subliniem doar faptul, considerabil în sine, că avantajul de care vorbeam mai sus riscă adesea să fie sufocat de dezavantaj și unele pagini ale acestei cărți depun mărturie în acest sens.

Dar care sunt personalitățile convocate de Mihai Cimpoi în cadrul acestui «colocviu» evaluativ al exegezei eminesciene? Se poate ușor observa că autorul nu și-a propus nici o «grilă», n-a selectat, n-a eliminat ori ignorat, poate, cu intenție, nici un nume dintre cele aflate în orizontul de așteptare al «specialistului» în eminescologie. Prezența unor personalități precum Constantin Noica, Eugen Ionescu, Rosa Del Conte, Edgar Papu, Eugen Todoran, Petru Creția, D. Vatamaniuc ori George Uscătescu ne pare perfect motivată din interiorul biografiei exegetice eminesciene; însă nici aceste «prezențe», și nu toate «avizate» (fatalmente!) asupra demersului întreprins de autor nu «răspund» într-un mod de totală angajare a viitorului exegezei eminesciene, fie că nu sunt provocate pe măsură, fie că prea «interesate» (și uneori convingător, ceea ce nu-i deloc amendabil) să-și conserve vechile și propriile demersuri. Alte nume solicitate, pe care preferăm să le trecem sub tăcere, nu fac decât o figură decorativă, sporind tautologic discursul retoric, cu iz naționalist, în marginea operei lui Eminescu. Este cazul lui Grigore Vieru, spre exemplu, dar poate și al Mitzurei Arghezi; Nichita Stănescu constituie un alt exemplu nefericit, fiindcă (altfel un poet cu instinct critic și cu acces la intuiții fulgurante) pare convocat aici (*à rebours*) oarecum cel puțin inadecvat.

Dintre personalitățile străine (nu toate personalități, se înțelege), singurele care conving asupra capacității exegetice sunt, în afara Rosei Del Conte și a Amitei Bhose (recomandate deja de contribuții unanim recunoscute) rusul Iurii Kojevnicov și maghiarul Samuel Domokos. Din motive previzibile, circumstanțiale, mărturiile lor devin strict culturale, reangajând vechile și mereu noile aspecte ale

traducerii-trădării, interesante, desigur, dar rămase, din păcate, adesea prea între marginile unui discurs protocolar.

Din respect pentru travaliul și râvna eminescologică a autorului, trebuie să ne exprimăm dezamăgirea (în raport cu orizontul nostru de așteptare) față de inconsistența impactului ideatic al «convorbirilor» cu unii amfitrioni, precum cele cu Edgar Papu, George Munteanu ori Eugen Todoran. Nimic incitant, profitabil pentru viitoare exegeze în răspunsurile, uneori prea monotone, liniare, lipsite de nerv, ale acestor eminescologi eminenți, totuși. Să fie exclusiv vina autorului, în calitatea sa «publicistică», circumstanțiată de obiectivul propus? Răspunsul nu poate fi univoc. În fapt, Mihai Cimpoi a probat și cu alte prilejuri că este un bun cunoscător al criticii eminesciene; am spune chiar, riscând paradoxul, că uneori este chiar un prea «bun» cunoscător, așa încât presiunea paradigmelor critice acționează inhibant asupra percepției momentului de fructificat. În altă ordine de idei, mulți dintre criticii abordați ar fi putut prospecta trasee înnoitoare în exegeza eminesciană, erau, cu alte cuvinte, pregătiți să marșeze direct și eficient în această direcție. O eroare, oarecum de înțeles, pe care a comis-o autorul a fost aceea de a-și cantona interlocutorul pe propriul teren, evident cunoscut, și astfel discursul a alunecat pernicios și ineficient pe reluarea unor lucruri prea cunoscute, iar discursul s-a risipit, de cele mai multe ori în van; întrebările afișează o «sinceritate» nefertilă în planul mai general al provocării ideilor, autorul plătind în acest fel tribut disproporțional «atenției» pe care i-o acordă interlocutorului, atenție trădată de cele mai multe ori prin obstinția cu care îi sunt prezentate acestuia propriile teze, propriile demersuri, ca spre a-l atrage mai degrabă spre redundanță și, deci, spre un exercițiu pur retoric.

Cel mai incitant dialog al cărții este cel realizat cu italianca Rosa Del Conte, distinsul cărturar din spațiul peninsular care s-a aplecat, cu atâta profitabilă acribie dublată de o «mișcare» simpatetică asupra lui Eminescu și, în general, asupra literaturii noastre. Explicația acestei reușite stă poate tocmai în mobilitatea cu adevărat exemplară a acestui spirit neliniștit care este și autoarea unei extraordinare lucrări exegetice consacrate poetului nostru național (*Eminescu o dell'Assoluto*); temperament anxios, eminent polemic și, deși creativ prin excelență, universitara italiană probează, ca puțini alții din spațiul nostru cultural, capacitatea (și

disponibilitatea) de a reveni – fie și numai spre a-și apăra credințele și ideile mai vechi – asupra operei lui Eminescu. În plus, Rosa Del Conte ne apare perfect motivată în aserțiunile sale atât de pronunțat polemice, «complotul» mai vechi și mai nou (prin tăcere, ignorare și, nu rareori, «preluare» nu totdeauna în spiritul autoarei și, evident, fără necesarele citări) împotriva cărții sale aparținând, și astăzi, unei triste istorii. Sigur, tonul obstinat al refuzului «altor» posibile traiecte ale cercetării operei eminesciene, atitudinea inflexibilă, dar ferm și convingător articulată, față de nevoia unei înnoiri a exegezei pot, și trebuie, să stârnească reacții. Or, tocmai din acest motiv considerăm acest dialog printre cele mai reușite și, deci, mai vii, ale cărții. În plus, nu putem să nu remarcăm contribuția decisivă a lui Mihai Cimpoi care, de data aceasta, incitând-și interlocutoarea spre zona unei exegeze cu fundament ontologic, reușește finalmente să înregistreze reacții vii, fertile, purtătoare de profit exegetic. Rămâne, printre altele, demnă de interes aserțiunea Rosei Del Conte despre o posibilă lectură eminesciană a lui Heidegger și nu invers, cum îndeobște se întâmplă în prezent. Dincolo de posibile rețineri de ordin metodologic, nouă ni se pare cu mult mai recomandabil ca astfel de lecturi să aibă loc sub incidența unui sincronism ideatic, în disprețul preocupărilor, inesențiale, pentru stabilirea unor «primariate», demne de cauze acreditate doar de mofturi protocroniste.

În ciuda unor astfel de rezerve, cartea lui Mihai Cimpoi are un merit incontestabil: percepția disociativă, pe care noi înșine am încercat s-o traducem aici, are tocmai menirea de a sublinia, susține și propune, un demers trudnic, tutelat de o mare iubire pentru Eminescu și, mai ales, gândit anume să limpezească apele, să însenineze «cerul» exegezei eminesciene. Resortul deschis asumat de autor, la care nu putem să nu subscriem, este, desigur, acela de a provoca, cât mai repede cu putință, survenirea unei noi vârste a exegezei operei marelui poet. Nu ne îndoim de faptul că Mihai Cimpoi însuși va putea, grație pasiunii, acribiei, mijloacelor expresive, capacității exemplare de pliere pe mesajul eminescian, să fie unul dintre acei critici care vor contribui, revenind asupra domeniului, la «crearea» și susținerea acestui *nou* Eminescu.

De fapt, poate că experiența acestei lucrări, ce s-a dovedit mult mai dificilă decât autorul însuși s-a putut aștepta, să nu facă altceva decât să ne avertizeze că Eminescu nu se pretează la orice trucuri

interpretative, că dialogul, oricât de bine intenționat, nu reușește să comunice atât de viu și de incitant precum discursul critic temeinic articulat și viu racordat la text.

De la ethos la ontos

Ar fi putut fi cartea aceasta a lui Marin Tarangul (*Intrarea în infinit sau Dimensiunea Eminescu*, Buc., Humanitas, 1992) acel «impuls» spre un nou Eminescu pe care critica literară – și nu numai ea – îl tot reclamă în spațiul culturii naționale, ar fi putut fi sau chiar *este*? Răspunsul este nesigur, această întâmpinare dubitativă părănd oricum destul de curioasă în fața unei opere ispititoare prin datele ei înscrise în orizontul de așteptare al cititorului; căci autorul, Marin Tarangul, deci, ar fi (fost) – prin datele propriei biografii spirituale, printre acele nume chemate să anunțe-inaugureze un început, poate, ceva în exegeza eminesciană.

Anticipând, cartea lui Marin Tarangul confirmă așteptările lectorului avizat în aceeași măsură în care le și infirmă: percepție sub zodia paradoxului, atât de propice «teritoriului» eminescian, dar infinit mai particularizat în cazul prezentei cărți. Și, totuși... Autorul, un inițiat și un rafinat al discursului filosofic de etichetă post-modernă și poet «dedulcit» la banchetele versului ezoteric, a avut intuiția, dar și curajul, de a lăsa deoparte, strategic și deloc ostentativ, toată întinsa și luxurianta bibliografie critică eminesciană, pentru a se așeza temerar la izvoarele lirismului însuși; gest imprevizibil șocant, dar atât de natural încât chiar în timpul lecturii cel care însoțește actul interpretării uită neașteptat, de lesne, el însuși, toată acea mișcătoare «geografie» de citate, apodictice ori de-a dreptul banale, care însoțesc încă opera eminesciană în destinul ei postum.

Demersul lui Marin Tarangul nu ne apare, de aceea, mai puțin riscant: în câteva rânduri m-am trezit din lectura acestui studiu, reprezentându-mi actul autorului ca pe o probă la capătul puterilor de a reînvia o Lume pierdută, risipită iremediabil în temeiul unei cărți luate pe o insulă, într-un exil nevinovat. Există un angajament profund, resimțit aproape ca o fatalitate, în actul de decryptare a mesajului eminescian, poetic, dar și meta-poetic. Angajamentul nu este consecința unei «comenzi», fie ea și de conștiință, ci survine odată și împreună cu noimele tinere chemate să ilumineze ascunsul

din vers, din poem; discursul autorului «focalizează» intens textul eminescian, nu-l explică, precum mai vechi ori mai noi exegeze, dar nici nu-l obscurizează voit. De aici, covârșitoarea impresie de implicare, de intricare a discursului critic în chiar textul primar, «încolțit», dar cu destulă grijă și, aproape, cu îngrijorare, din toate părțile, spre a fi eventual forțat să survină în lumină.

Experiența aceasta, oricât de singulară ar părea, își are neîndoielnic punctul de plecare și instanța modelatoare în discursul heideggerian: survenirea în lumină poate chiar reclama modelul analizei celebre a filosofului german în jurul conceptului de *Altheia*. Dar pare și mai adevărat, în ordinea evidenței tipului de analiză propusă, modelul nicasian. Mărturii în această privință pot fi nu doar predicțiile expresive atât de scumpe gânditorului de la Păltiniș, dar și stră-baterea aproape «hyperion»-ică a universului eminescian.

Heideggerian pare să fie «modelul» gândirii în trepte, cu «drumuri» obstaculate și obstaculante, cu dificultăți neînvinsse, nici după ce par a fi fost depășite, căci umbră lor încă amenință «din urmă», alimentând îndoiala și spaima; iată cum își reprezintă autorul «mersul» poeziei eminesciene, în «figura» celor «trei drumuri» care ne dau, împreună, acest mers: *Regimul cantităților; Străbaterea adâncimilor; Figura infinitului*. Toate trei sunt abordate într-o relație implicită, căci, ne avertizează autorul, «Aceste trei drumuri sunt în interferență și se implică reciproc în așa fel încât, atunci când cantitățile își desfășoară dimensiunea, aceasta este în același timp și o adâncime a infinitului; infinitul la rândul lui va fi o adâncime a cantităților, iar adâncimea, un infinit al cantităților».

Se fixează, astfel, odată cu «grilele» înnoitoare de lectură, și cadrul «nou» al interpretării, iar proiecțiile «tematice» devin aproape neașteptat și chei ale modelului hermeneutic asumat. Profitabil devine, în această perspectivă, și faptul că deși, spre exemplu, «categoria» poetică a cantității, cât și cea a infinitului, reprezentau motive predilecte ale mai tuturor interpretărilor anterioare, nimic din vechile achiziții nu mai interesează. Firește, dacă și-ar fi propus, autorul ar fi putut să le invoce, iar studiul său nu ar fi pierdut din originalitate, și-ar fi pierdut însă cu siguranță fluenta, coerența articulării, fluxul intonației ideatice care face din întâlnirea discursului exegetic cu textul poetic un spectacol. În fapt,

ne asigură autorul, invocarea cantităților, specifică, subliniem noi, romantismului european, «nu este de ordinul mulțimilor mici, delicate, al unui nenumărat pe care ochiul îl cuprinde. În poezia lui, cantitățile sunt mărimi ultime, covârșitoare. Ele orbesc privirea, ochiul este prea mic pentru a le măsura și atunci privirea trebuie să facă un salt pe orbita ei incandescentă, cea a viziunii». Ne aflăm, cu cuvintele lui Călinescu, în imperiul urieșescului. Însă, imediat, Marin Tarangul, sustras, cum am relevat deja, oricăror presiuni ale modelelor interpretative anterioare, aduce două elemente aparent nesemnificative, dar hotărâtoare pentru demersul înnoitor al gândului hermeneutic: întâi, că relativizează atributul «mic», detectând, sub spuza gândului care iese întărit din scufundarea în «lumea» eminesciană, iarăși o entitate paradoxală, și anume că «mic» vizează «reperabilul», fiindcă, altfel, există «mari dimensiuni care circulă pe mici întinderi, după cum există mari dimensiuni al căror efect e mic, din lipsa elementarității». Ceea ce pare a indica modelul poetic eminescian productiv în această privință ar fi ceea ce autorul numește procesul / ori efectul de «săgetare» a versurilor; în al doilea rând, întâlnim în poezia lui Eminescu ceva ce lipsește în general marii poezii a lumii: nu viziunea elementului cosmic, ci «cortegiu prelungit» al viziunii elementare, nu element cosmic, ci «pur și simplu ... elementaritate, ... o redublare a elementului prin însăși forța care-l naște, adică vorbim de un fel de element al elementului». Sintetizând, în prea stereotipul limbaj al criticii «curente», există, pe de o parte, o tensiune a versului, aspect al nivelului *poietic*, dar și o întindere a suflului vizionar.

În fond, regimul cantității aparține ordinii anonime; urieșescul poartă nu doar povara superbiei romantice, a exemplarității și orgoliului ne-măsurii, ci și pe cea, mai potrivită la Eminescu, a izvodului popular, de esență anonimă. *Anonim* nu mai rămâne astfel în sfera atributului circumstanțial convertibil în mărci «minore», ci avansează spre categoria supra-dimensionării, spre punctul în care, dată fiind percepția acută a infinitului, pierde orice punct de referință cu realul.

Iată cum funcționează modelul acestui original traiect hermeneutic, urmând neașteptat un altul, disimulat cu grijă, al inițierii în structura discursului muzical. «Drumurile» au devenit trepte, scări, «chei» de descifrare a *opus*-ului asumat cu sentimentul descoperirii lui recente. Surprinde deopotrivă «încetineala»

gândului, efect al acelei «spargerii» a continuității discursului la care cititorul este abia îmbiat, oprirea, reluarea, nu întotdeauna demonstrativă, ci constrânsă de a lumina din nou «ungherele» textului în speranța visatei transparențe. Sigur, Marin Tarangul știe bine că tot ceea ce sugerează – și ascunde – textul eminescian se află în noi înșine, că noimele «adevărate», cele smulse «noptii» neînțelesului poetic, sunt, până la urmă, semne ale întâlnirii magice dintre poezie și cititorul său ideal. Cititor care, cu puțin noroc, dar cu multă grijă alimentată de dimensiunea culturală proprie, poate deveni exegetul așteptat.

Și totuși, cartea lui Marin Tarangul pare prea obstinat rodul unui proiect afișat «probatoriu», de unde impresia de artificiu, de experiment ca și cum autorul, după ce i s-a relevat productivitatea demersului, acesta i-ar părea prea riscant și, poate, primejdios (!?).

Fiindcă, spre a nu mai ascunde încă o perplexitate, prima «parte» a cărții, cu caracterul ei recunoscut de discurs oral, distonează cu cele două articulate eseuri și, mai mult, abordarea lui Eminescu sub specia ethosului, incitând la asumarea de responsabilități majore, prea ne amintește de un anume tip de rezistență prin cultură la atâtea presiuni ale totalitarismului; tema (gravă, desigur, chiar dacă puțin cam prea «franțuzească») nu este nici «depășită», nici străină unui anumit model hermeneutic. Dar, aici, discursul cu anumite reflexe de «oralitate», cu ticuri eticizante, oricât de implicite, nu consună cu încercarea excepțională, prin dramaticitatea ei, de trasare a unei posibile ontologii poetice eminesciene.

ION BARBU ȘI DEPĂȘIREA DUALULUI

Un precar tunel fără ieșiri sau o sucțiune fără obiect...

Ca și în cazul ilustru al lui Rimbaud, abandonarea aventurii poetice (și literare) de către Ion Barbu în anii 30, așadar în chiar cel mai fast moment al impunerii ei în fața contemporanilor, n-a beneficiat de un răspuns satisfăcător; s-a dat prea mult credit «explicațiilor», insuficiente și mult prea convenționale ale poetului, s-a mers mai mult pe firul unui biografism incapabil, în sine, să circumscrie nucleul dramatic al renunțării și s-a elidat, din păcate, dimensiunea intim-poetică (și poeticească) a gestului, unica susceptibilă să lege întâmplarea de un traiect hermeneutic al operei înseși. Căci renunțarea voluntară la poezie închide, la Ion Barbu, ca și la Rimbaud, un gest liminar de «autoexil», o întreprindere care, privită în datele ei esențiale, poate deveni și o cheie exegetică la îndemână, capabilă, cu condiția utilizării ei cât mai exacte, să-i repună în discuție însăși receptarea.

În latura exterioară a aventurii poetice barbiene două 'evenimente' s-au impus cu evidentă și au fost tematizate ca atare: descoperirea, de către poet, a lui Poe și trăirea, pe cont propriu, deodată și până la capăt, a crizei devastatoare a literarității, resimțită pe plan european de circa două decenii și divulgată ca atare mai ales de către avangardele istorice. Creația poescă reprezintă, pentru Ion Barbu, ca și, altădată, pentru Baudelaire, un element de natură catabasică (în știuta interpretare blagiană); cât privește trăirea crizei, de dimensiunea ei dau seamă frecventele atitudini critice ale poetului în mai multe luări de poziție față cu poezia românească a momentului, caracterizate de un refuz pe cât de violent (cu asumarea frondei și a revoltei, în ciuda exagerărilor deplin asumate) pe atât de semnificativ în privința «construcției» și motivării propriului demers creativ. Criza este, în fond, conștiința unui eșec și, în această perspectivă, să preliminarăm că (aproape) întreaga poetică barbiană este epifania unui eșec, a unei «desăvârșite» eșuări a spiritului timpului de a a-și centra discursul pe ceea ce s-ar putea numi fragila esență universală a Lumii și a Subiectului. Divulgarea eșecului a căpătat, în epocă, figura unei confruntări tragice, cu toposul Iluziei și al Aparenței. Filosofia crescuse, până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, în orizontul



speranței sistemice și a sfârșit, cu Nietzsche mai ales, în fragment și conștiința deriziunii. Pulverizarea spectrului unității dintre subiect și obiect, la polul opus al unui proces care a demis credo-ul unui Fichte sau Schelling, a condus discursul către nevoia descoperirii (inventării) unui alt Eu, care să nu mai fie Subiect, dar nici Obiect, ci doar o instanță a impersonalului (ca la autorul *Științei voioase* sau la Mallarmé, în poetică).

Pe de altă parte, cu Ion Barbu se petrece ceva cu totul nou și șocant, ceva care nu se mai petrecuse, spre a prelua doar cuvintele (nu și spiritul) lui Tudor Vianu, cu nici un alt poet și care pare să angajeze chiar condiția fenomenologică a poeticului: autorul simte, la douăzeci de ani, în urma unui «inventar» sumar, că «mersul» poeziei - nu numai românești - suferă de o «monumentală» deviație, dacă nu se află de-a dreptul pe un drum eronat; și cum s-ar putea mai bine decanta poziția critică a autorului *Jocului secund*, depășind simplele rezumate glosematice, plonjând adică, dincolo de cuvintele «tari ca pietrele» (cum ar fi spus Nietzsche), în chiar «dialectica» interioară a ideilor? Ce anume îl scandalizează atât de mult pe poet, încât ajunge, spre anii 30, să-i refuze chiar lui E. Lovinescu, căruia îi datora de altfel foarte mult, dreptul de competență în materie de poezie contemporană? Credem că știutele pagini de «proză» ale lui Barbu, convocate aici, au fost judecate prea des în litera și nu în spiritul lor. Într-o altă ordine, la o lectură mai atentă a acestor pagini, se simte «fuga» autorului din fața oricărui pericol al explicitării. Parafrazându-l pe Barthes, cel din *Plaisir du texte*, Barbu poate spune, asemeni simulatului lui Bacon, «să nu te scuzi niciodată, să nu explici nimic niciodată», căci, după ce a negat totul (sau aproape totul), acum nu mai poate face altceva decât *să-și întoarcă privirea, ca ultimă și unică negație*.

Se poate însă ca tocmai natura negației barbiene să ofere un indiciu sigur al singularității actului său poetic creator și, la urmă, mobilul «auto-exilului» din text: autorul celebrei «proze» cu titlul atât de semnificativ *Poezie leneșă* își focalizează obiectivul «urii» sale «active» și, deci, disociative, pe aproape toate componentele liricii românești a timpului, incriminând «sinceritatea» (ca «inepta insistență de a serie versuri cum vorbești, banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea...») francis-jammismul, recte intimismul frust, neridicat la Idee, conceptualismul ieftin («poezia în cădere

silogistică)), pretențiile «veriste» (de unde prozaismul turpid și searbăd), «regionalismul», ca emblemă a banalului particularizat; în planul «tehnicii», așadar al stilisticii, refuzul care încercuiește «rudimentarul», versificația căznică, didascalică, facilitatea versului, absența dimensiunii esențialității, ca motor interior de decantare a «liniștii dincolo-luminătoare» (depășirea pragului transcendentei pure). Examenul întreprins de poetul devenit, pentru o clipă, teoretician înarmat cu o conștiință limpede a Textului poetic, adică a unui Text model și modelizant, divulgă, de fapt, absența înseși conștiinței textualizante la poeții considerați reprezentativi din epocă; Barbu are, se pare, și o explicație, prea grăbit ignorată de comentatori: e vorba de absența dimensiunii istorice a experienței poetice, căci, avertizează el, «de la cântecul lumesc, care înmuia inimile bunicilor pe vremea lui Ion Ghica, la o poezie de experiență și transfigurare, nu se poate sări într-un singur veac».

Or, din această lucidă judecată se poate înțelege mai bine opțiunea poetului în favoarea «cântecului de lume», al poeziei ca încântare pură, trecută prin filtrele «tari» ale unei lucidități ce incumbă și proiecții ale Idealității goale: autorul *Isarlâkului* lua, cu un fel de deznădejde și exasperare, cauzată tocmai de lipsa totală a autenticității «scrisului» (care e încă «vorba», «vorbărie», adică *retorică îmbălsămată*), drumul înapoi, către *pragul Anton Pann*, decis să epuizeze, pe cont propriu, experiența totală a unui secol des-moștenit, golit, văduvit de traiectul său propriu și, deci, deturnat prin exerciții de ieftin mimetism.

Actul creator poetic barbian este unul care angajează pentru prima oară la noi conștiința însoțitoare a demersului de natură scripturală: arta nu e *mimesis*, ci e creație la limita gestului demiurgic; poezia nu (mai) e act vinovat de reciclare tematică, nu e deci tematizare searbădă în marginea unei biblioteci «gata-primate», ci întreprindere unică de instaurare a Textului Lumii; în refuzul pe care Barbu îl articulează cu atâta intemperanță trebuie identificată nu doar trebuința proprie de disociere și singularizare într-o «geografie» poetică accidentată, în care se suprapun gusturi și experiențe, aventuri și exerciții care merg de la lirismul infantil, demne de pionieratul unei literaturi, până la încercări de adâncire a ultimelor căutări (avangardele istorice) în domeniu, ci și aducere în conștiință a gestului asumator de Istorie, al unei Istории (cea a liricii românești) care pare să fi sărit cu destule riscuri peste etape ce i-ar

fi conferit și *măsura propriului decurs interior*. Refuzul lui Barbu este deopotrivă un *re-curs* (de unde, în chiar perspectiva juridică a termenului, tonul incriminator și contestatar) și un *in-curs*, o întoarcere și o avansare sau, mai bine, o întoarcere *comandată* cu scopul precis și predeterminat de a-și asigura o platformă pentru un acces particular și insolit, neexperimentat până atunci (cel puțin în poezia românească). Poetul simte solidarități puternice cu Novalis, cu Poe, cu Rimbaud, cu Mallarmé, dar și cu Moréas (excepție justificată poate doar prin proiecția unei Grecii ideale, conformă cu propria sa reprezentare de sorginte onirică), care, fiecare în parte, reprezintă repere sigure ale traseului pe care are loc, potrivit lui Marcel Raymond, înnoirea cea mai puternică a lirismului european.

Mai înainte însă de a particulariza fiecare din aceste repere, funcție de influența lor catabasică la Barbu, să identificăm natura (cauza, motivația) abandonului poetic survenit în anii '30, adică exact la apogeul creației și a «carierii» autorului *Jocului secund*. Indicii se găsesc și în câteva dintre luările de poziție ale autorului, cea mai semnificativă fiind, cum se pare, cea din 1941, în scrisoarea-răspuns la o invitație a unor tineri poeți de a colabora la revista «Pan», în a cărei primă pagină chiar se publică sub titlul *Cuvânt către poeți*; Barbu circumscrie relativismul axiologic al poeziei, divulgând «vălul de aparențe și încântare, falfăitor deasupra lucrurilor, cum se definește din vechi». Disociația barbiană este cu atât mai revelatoare cu cât pare să angajeze retroactiv, într-o motivație intimă, experiența proprie propusă și îndurată; opțiunea în favoarea poeziei, cu tot jocul presupus de pariul asumat cu Tudor Vianu, fusese la Barbu liminară și cu o abia camuflată întemeiere de natură ontologică; Ion Barbu nu venea spre poezie din dorința de a «adăuga» ceva la ceva (existent), ci de a substitui ceva existent cu ceva absolut nou: miza sa este Absolutul (concept deseori invocat, rămas nedefinit din perspectiva unei viziuni poetice integratoare și doar măsurat în marginea unor raportări - investite cu o cotă maximă de esențialitate - la geometrie, cu predilecție); poetul, radicalizându-și încă și mai mult poziția și refuzul din tinerețe, disociază acum între «încântare și Mântuire», punând față în față religiosul și artisticul și optând inflexibil pentru primul. «Melodioasele plângeri ale poezilor» - aceleași refuzate cu un deceniu și jumătate mai înainte, nu par, ca formulă, a deconspira altceva decât acceptarea curentă a *poesis*-ului în absența conștiinței

instauratoare de Lume, recte a conștiinței textualizării, resimțită de Barbu ca miză supremă a Poeziei. Or, poezia devine - sau devenise - pentru autorul *Jocului secund* o aventură *imposibilă*, din care nu se mai putea sustrage altfel decât (gest rimbaldian trecut dincoace de aventura existențială, căci Ion Barbu era dublat de un Altul, adică de matematicianul Dan Barbilian, *Je* era, ontologic, destinal, un *Autre*) prin abandon, care, la el, capătă, cum anticipam, forma mai puțin riscantă a unui exil auto-impus.

Primejdii agonale.

Multe din poemele barbiene diseminează chei hermeneutice în această perspectivă care include și o dimensiune agonală. Barbu implică în actul poetic propriu-zis, mai precis în chiar esența poeticității, sensul profund al unei marginalități, care rămâne finalmente însuși pariul intim al oricărei mari creații; numai că marginalul lui Barbu nu se (mai) suprapune peste periferic, nu e vorba de marginalul ca dimensiune inclusă a efemerului și nici măcar a insolitului ori a ezotericului, și asta în ciuda impresiei puternice pe care o coagulează poemele sale "șaradiste" ori cele din ciclul așa-zicând "oriental"; raportarea marginii la centru angajează, la Ion Barbu, verticalul; cu alte cuvinte, sensul este dantesc, eminent ascendent, Absolutul "lucrând" manifest în slujba esențializării, a identificării, geometric vorbind, a unghiului imponderabilității, în care miza majoră ar deveni atingerea vitalității ca stare, ca organicitate câștigată printr-o coerență pentru a cărei reușită sunt convocate toate mijloacele expresive la îndemână; or, mijloacele sunt fatalmente puține și incapabile, prin natura lor *dată*, să ducă la îndeplinire un pro-iect de o asemenea anvergură. Barbu depășise, prin asta, chiar pretențiile predecesorilor săi iluștri, din care de altfel își făcuse voluntar tot atâția Virgili (Novalis, Poe, Mallarmé); să notăm doar că opțiunea mallarmeană în favoarea unei poeme văzute ca "l'explication orphique de la Terre" nu mai putea mulțumi, iar luciditatea poescă, văzută ca procedeu de supraveghere în regim 'demiurgic' a textului - care nu se mai scrie, ci trebuie inventat! - putea doar să devină operațională într-o literatură de tip narativ.

Doar logica (proiectul de Logică Superioară) novalisiană ar putea răspunde unei exigențe de felul celei pe care o arborează

poetul român cu privire la Poezie (mai ales la propria sa poezie), căci, să ne amintim, Novalis includea, ca dimensiune obligatorie a unui astfel de tip de logică - anti-hegeliană și anti-fichteiană - atributul de depășire, nu departe de mai târziu și mult comentatul concept heideggerian de *Verwindung*; logica novalisiană (crede un cercetător italian, Ferruccio Masini, foarte atent la impedanța în timp a «ideologiei» poetice a marelui poet și teoretician german,) pretinde o analiză diferențiată și circumscrisă pe terenul poezic romantic ori mai exact în cadrul dispozitivului transcendental al intuiției intelectuale ce operează des-vrăjirea și transfigurarea acelor antinomii irezolvabile care blochează mișcarea sintezei. Potrivit criticului italian citat, demersul novalisian, prin refuzul unui proces de «dialectizare» a antinomiilor (propriu în epocă, și chiar mai târziu, grație mai ales lui Hegel) anticipează perspectivele unei problematice intens moderne în care ele, aceste antinomii, sunt trans-valutate, căci conceptul de *poezie absolută* - al lui Novalis, dar și, am spune noi, al lui Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Barbu - se leagă anticipativ de teoria benniană a celui *konstruktiver Geist*, care presupune întâi de toate arta ca transcendenta. «A nimici principiul contradicției este poate sarcina supremă a logicii superioare», clama cu insistență Novalis; la baza antropologiei novalisiene stă omul ca «autoconștiință a universului», de unde conceptul de imaginație transcendentală. Acest concept ar credita ceea ce poetul german numește «schimbul Eului în sine și cu sine însuși», din moment ce el se pune deopotrivă ca finit și infinit și face astfel din activitatea sa tentativa ineputabilă de a uni ceea ce nu este unificabil. Opțiunea lui Novalis merge spre o sinteză - care nu mai este, ca la Fichte, o aproximare infinită, ci un act de auto-depășire -, o potențare (haosul înălțat la puterea a doua, «haosul rațional», fiindcă «În el opozițiile: finit și infinit, conștient și inconștient, ordine și dezordine, sistem și absență de sistem, determinat și indeterminat, adevăr și iluzie, liniște și mișcare se convertesc continuu unul în altul, devin adică *demonstrația celuilalt*» (am citat din Ferruccio Masini, *Intra murum coincidentiae oppositorum*, în *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*. Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 130-141).

Novalis mai vorbește despre *État de creation absolue* - care constituie condiția unei gândiri care cu cât este gândire cu atât este

negândire - și afirmă că *Der Etat de Raison ist ekstatisch*, așa cum Barbu va face din ekstază unul din polii opțiunii sale, care îi numește abandonul; poetul german va vorbi despre aceste aspecte în termeni de «sintetism magic» sau despre «magism sau sintetism al fanteziei».

Un alt cunoscător și exeget italian al moștenirii teoretice novalisiene, Luciano Zagari (*Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, 1986) vede, în general, la romantici o revoltă împotriva «principiului eficienței productive, a *Leistung*-ului», conceput ca formă secularizată a principiului creativității individuale. Or, într-o considerabilă măsură, se poate spune că obiectivul central al refuzului barbian al poeziei contemporane lui vizează tocmai sensul secularizării, în aproape aceeași direcție în care Nietzsche făcea din secularizarea gândirii «calul de bătaie» al criticilor sale insistente (mai ales din *Considerații inactuale* și din *Aurora*). Romantismul (cel novalisian cu prisosință) cultivă o utopie care se așează în afara timpului și în timp, lipsită de un «loc» al ei și totuși insistentă într-un loc «al ei» și care poate fi depășită numai cu ajutorul unei meta-logici a «auto-conștiinței a universului» (care este, subliniem noi, Omul deplin creator, Poetul cu o netă conștiință textualizantă) ori ca «auto-conștiință a infinitudinii»; omul acesta este înțeles - de Novalis - ca *übersinnliches Wesen*, care se pune în afara sa, dincolo de simțuri, cu *conștiința* sa, care nu va putea fi decât infinită. Sarcina poetului ar fi, deci, aceea de a introduce eternitatea în timp, cum probabil trebuie înțeles constantul efort al lui Ion Barbu de a apela la «personajeș simili-istorice (Nastratin, dar și Iancu Jianu, ca să nu mai vorbim de «personajeș baladelor sale, împrumutate din lecturi precum *Craii* mateini), după cum rezoluția sa privind veacul «pierdut» de poezie românească trimite, probabil, tot la absența unei astfel de experimentări, la limita acestui sinestezism magic. Procesul pe care Novalis îl intenționează, în cadrul gândirii filosofice, lui *Jetzigen* îl întâlnim și la Barbu în aproape toate luările sale de poziție, în care incriminează, cum deja am văzut, lenevia, ca încremenire în ponderabil și în actual, în modalul convențional.

Dar mai există o zonă a gândirii teoretice / poetice (și poietice) novalisiene în care angajarea profetic-utopică a poetului român își poate găsi un temei peren: raporturile gândirii (și poeziei, căci germanul le unifică nu o dată) cu muzica și, drept consecință, cu

tăcerea, ca *Stimmung*; există astfel, potrivit multor comentatori ai poeziei novalisiene, o structură mistică a *Imnurilor către noapte*, care implică o natură aporetică ce se poate depăși numai prin «absolutul cuvântului mistic», ceea ce, în aceiași termeni ai contradicției insolubile, constituie o imposibilitate. Soluția există însă, sugerează autorul celebrelor *Hymnen an die Nacht*, ea este însă de natură expresivă, adică retorică și, mai exact, potrivit lui Zagari, soluția oximoronică. În sub-cadrul acesteia se întrevăd două posibilități, ambele viabile în poietica barbiană: «ori încercuirea aluzivă a nucleului inefabil» ori «o aproximare [...] cu caracter sugestiv, capabilă să se lărgască, prin centri concentrice, până la a se extinde, tendențios, în infinit». Există, deci, pentru exegetul italian al lui Novalis, în *Imnuri*, «o nouă formă de congruență oximoronică», datorată acelui «continuum metamorfic care schimbă, extenuază, combină, răsfiră, dar, în transparență, nu anulează contrastele». Sinteza există, e cu dificultate menținută, dar nu mai e vorba de o sinteză care separă, ci de una care unește. iar această sinteză este una *muzicală*, căci muzica desface legături fără a stabili oximoronii, îi face fluizi, atrăgându-i în fluxul și refluxul său.

Cum definește Novalis *Stimmung*-ul? «Cuvântul *Stimmung* - susține el - face aluzie la relațiile muzicale ale sufletului (*musicalische Seelenverhältnisse*). Acustica sufletului este încă un teren obscur, dar poate foarte important. Vibrații armonioase și dezarmonioase». Există, potrivit poetului german, un ritm misterios înlăuntrul sufletului ce constituie «simțul profund» al «anticei legende orfice a minunilor artei muzicale»; vibrațiile (*Schwingungen*) constituie trama muzicală a conștiinței ca tramă a acusticii spirituale, drept care transmutarea antitezelor sau a dizarmoniilor în sunete și în *Stimmungen* comportă petrecerea lor pe un plan superior unde acestea sunt 'modulate', iar sunetele magic percepute în puterea lor de vrajă. Sufletul însuși și natura se oglindesc unul în altul tocmai fiindcă aceste «*musicalischen Seelenverhältnisse*» îmi par a fi într-un mod absolut particular condițiile fundamentale ale naturii, de unde conceptul novalisian de «*innere Selbstsprache*» a conștiinței, care nu vizează autoconștiința ca atare, fiindcă ea cu cât e mai perfectă cu atât se apropie mai mult de cânt.

După această incursiune mai largă prin labirintul gândirii fragmentare a marelui poet și teoretician german, se poate ușor configura o linie de convergență la care acostează gândirea însăși a poetului român, cu câteva distincții menite să marcheze disociații care confirmă, pe de o parte, specificitatea poeziei barbiene în sine, iar pe de alta însăși natura mutațiilor intervenite la nivelul conceperii poetice a Lumii în decurs de peste un veac. I. Barbu își rulează obiectul focalizator - disociativ și coagulant al noii sale poetici - către matematică (știință) și, mai precis, spre geometrie, care substituie terenul muzicii, muzicalul rămânând totuși o dimensiune esențială, de nivel implicit, al liricii sale.

Să accedem acum spre Nietzsche, cel atât de des invocat de poetul român, acel Nietzsche care, uzurpator al mai tuturor prejudecăților ce alcătuiau, la sfârșitul veacului pozitivismului occidental, un patrimoniu detracat, intens coercitiv, măsurat de exagerări și distorsiuni, și-a structurat mesajul gândirii proprii în termeni de denunț, de diatribă și de refuz, conducând negația schopenhauriană la termen, adică la ceea ce Heidegger va numi «nihilismul deplin», «desăvârșit».

În *Die Geburt der Tragödie...*, opera de tinerețe a filosofului, scrisă sub influxul muzicii wagneriene, regăsim cultul Eladei, cu accent formativ pe conceptul de geniu, ca paradigmă a umanității, pornind, deci, de la tipul «eroului», trecând prin «geniu» și prefigurând apoi pe cel din *Übermensch* (nu-l vom traduce pe acesta, urmând o sugestie a lui Gianni Vattimo, care, cum se știe, propunea, pentru el, termenul italian *l'oltreuomo*, «ultra-omul»). Potrivit lui Nietzsche, sarcina eroului / geniului grec era aceea de surclasa perfecțiunea Naturii și, pătrunzând nemijlocit în chiar miezul incandescent al aporiei barbiene din *Ryga Crypto și laponia Enigel*, dăm peste oferta hermeneutică poate cea mai îndelung urmată în scurta istorie a criticii poeziei autorului *Jocului secund*. Misiunea artei era aceea de re-formulare a Lumii prin limbaj; potrivit viziunii heraclitiene, lumea devenea rod al jocului cu sine însuși a lui Aeon; lumea, conex al interiorității subiective, lumea văzută drept un «fenomen estetic», recte, sinteză între existență și neant; un joc al aparenței, în care însă realul e mai degrabă sigla aparenței, arta urmând să-și caute resursele întemeietoare (în ordinea celui *Grund* denunțat puțin mai târziu de Heidegger) în identificare cu Natura. Arta ar avea astfel izvod și, poate, consecință

compensatorii, visând împăcarea individului cu universul (*individuum*, judecat, să ne amintim, de Novalis, ca *dividuum*).

50
În perspectiva fixării premiselor figurii interdisciplinarității barbiene-barbiliene devine imperativă divulgarea, în acest context, a unui prim punct de convergență: premisă compensatorie revendică și spiritul științific și, mai ales, spiritul matematic prin excelență. Rezumând vestitele «teze» nietzscheene, să amintim că: împăcarea cu Lumea, cu Universul, ar chema în instanță trei faze succesive: (1) depășirea lumii fenomenale prin aparența apolinică (domeniile sculpturii și al poeziei epice); (2) disocierea de aparență și pătrunderea în esența ekstatică cu efect aneantizat generată de beția dionisiacă (prin muzică și poezie lirică) și (3) nivelul sintetic și sincretic al tragediei, în care cele două atitudini se intersectează și se resorb într-o atitudine de împlinire supremă în esența adevărului ultim prin depășirea individualului (Barbu n-a ajuns la această opțiune sintetică, decât, poate, indirect, prin mijlocirea traducerii din Shakespeare, asupra căreia nu s-a insistat aproape deloc din perspectivă creatoare proprie, așa cum credem că ar fi fost cazul; pe de altă parte, tocmai absența unei preocupări în această direcție ar putea constitui încă o justificare a abandonului său poetic). Iar în această terță fază, artei ca produs i se asociază Artistul, care încetează să mai fie doar o instanță subiectivă, devenind el însuși, cu cuvintele filosofului, «produs al artei», «produs artistic».

Înainte de abordarea problemei Limbajului, ca proces decisiv de răsturnare a perspectivei artei și, implicit, a poeziei europene - care începuse deja cu Novalis, care continuă cu Baudelaire, cu Rimbaud, cu Mallarmé, cu Poe, cu toți adică «maestrii» deconspirați ai poetului român, să reiterăm, cu titlu de inventar al unor «coincidențe» mai mult decât sugestive pentru nietzscheanismul comportamental barbian, atitudinea iconoclastă față de tot ce se concepea și realiza în materie de poezie în vecinătatea temporală și spațială a autorului. Nietzsche își făcuse din refuz un principiu, dacă nu un program: rolul său conștient asumat este de denunțător (Pythie și Cassandra deopotrivă) al tuturor «formelor» recurente în epocă, forme care capătă, sub incidența gândirii sale, structuri de *prejudecăți*; răul cel mare îl reprezintă, pentru Nietzsche, ipocrizia, lenevia gândirii, ca tentatie, niciodată învinsă, a acesteia de a se sprijini pe propria ei așteptare (ca «poezia leneșă», pentru poetul

român), filistinismul, cochetăria, conservatorismul, abstractizarea scarbădă, incoerența, absența principiilor călăuzitoare ale esențialității; toate conduc gândirea spre un impas, spre artificiu și artefact. În fapt, fundamental rămânea pentru Nietzsche faptul ca, propunând un *nou mod de a filosofa*, filosoful să dea (să fie) un *exemplu*, adică să se dea pe sine ca exemplu. A oferi un exemplu semnifica a propune lumii, nu un refugiu sub vălul aparențelor, ci un principiu activ de gândire, un *modus vivendi* în și prin filosofie. *Mutatis mutandum*, același lucru se poate deduce din proiecția barbiană a poeticului: *poesis*-ul, cum anticipam deja, nu mai este o tentativă traducătoare a Lumii /Universului, ci o substituie a ei, prin alchimia actului creator, în urma unei confruntări care își asociază din Limbaj pariul săi primordial, genezic, logocentric. La Ion Barbu, refuzul poeticilor curente e dublat de oferta unui *praxis scriptural*, ca model de o altfel de «gândire / concepere / imaginare / producere a Textului poetic. *Conștiința textualizantă*, de care s-a ocupat cu aplicație și competență criticul Marin Mincu, își găsește aici resortul esențial în chiar efortul liminar, resimțit în termeni de pariu ontologic cu o abia disimulată dimensiune proiectivă, de izvodire a unei opere care să illustreze, pe viu, o altă *ars producendi*, un alt și nou *poiein*.

În *Aurora*, Nietzsche nota aceste cuvinte care vor avea darul să «inflameze» nu mult prea târziu gândirea poetică din vecinătatea aventurilor europene ale avangardelor: «Astăzi, în orice cunoaștere, trebuie să te împiedici în cuvinte dure ca stâncile, eternizate, și, în loc să sfărmi un cuvânt, mai degrabă îți frângi un picior». Ce anume reprezintă aceste cuvinte tari ca stâncile, se întreabă o cercetătoare italiană a mesajului «rațional» al avangardelor europene (e vorba de Laura Mancinelli)? Aceste cuvinte care se interpun între om și actul său conștientiv, care devin barieră și obstacol și care fatalmente sunt materia însăși a Limbajului, vehicul comunicării gândirii și al expresiei momentului unic și irepetabil al eului? Ce anume i se întâmplă, așadar, în crepusculul veacului al XIX-lea, celui care scrie *gândind* - gândind adică propria imagine scripturală - încât cuvântul atât de iubit până atunci devine obiect de ură, inamic, minciună, instrument de impostură și de fraudă, mijloc de opresiune socială și individuală, morală condiționată?

Răspunsul, un răspuns, îl oferă Nietzsche însuși, tot în *Aurora*, atunci când denunță instituționalizarea faptelor umane,

transformarea lor în legi destinate să domine viața omului; asemenea iubirii care, pasiune fiind, hărăzită să se consume ca o flacără, cu cât mai iute cu atât mai arzătoare, se instituționalizează prin mariaj și e condamnată la durată; la fel limbajul, «neșteptat și nerepetabil», se va fi transformat, prin instituția limbajului, în «eternă obligație» și va fi devenit coercitiv, normă și lege; cuvântul devine «tradiție», așadar, patrimoniu, moștenire, zestre, «venerabilă obișnuință», cu cuvintele lui Nietzsche și, astfel, nu face altceva decât să blocheze libera activitate a gândirii.

Și nu regăsim aici, în aceste fulgerări de refuz obstinat al unei gândiri secularizate, blocate în umbra cuvântului golit de orice conținut, orfan de o conștiință matricială, miezul însuși al dramaticului efort barbian de re-proiectare a unui alt statut al Verbului poetic dincolo de «lenevia» retoricii îmbălsămate a contemporanilor săi și nu numai?

S-a vorbit despre Nietzsche, din perspectiva postumității sale preluată pe linia Freud-Jung-Adler-Lacan, despre ambivalența mesajului, consecință a ambivalenței spiritului și a afectivității. Problema induce finalmente discursul exegetic tot spre figura creatorului din antica Eladă, în care cele două paradigme coexistau. În cultura română ar trebui odată investigată întreaga problemă, insistându-se asupra acestei forme, cu virtuți aporetice, de manifestare duală a spiritului nostru. De la Antim, trecând prin Cantemir, apoi Heliade, Eminescu, Iorga, Blaga și Ion Barbu, spiritul românesc, presat de urgența unei recuperări, trezit ici-colo din somnolența balcanică a discursului univoc, și-a articulat Opera din perspectivă bivalentă. Istorie-literatură, creație literară-filosofie, poezie-matematică. O ambivalență care n-ar trebui înțeleasă și decodată în baza criteriului binecunoscut al cusanienei *coincidentia oppositorum*, cât, mai exact, al unui spirit dual manifest ca figură a tensiunii unei bipolarități de natură ontologică. Așadar, un dat, o ofertă de natură destinală care trebuia depășită, rezolvată, absorbită printr-un *tertium datur*.

Cu ambivalența sa deschis asumată, de creator de *pathos* în orizontul poeziei și al matematicii, Ion Barbu e un reprezentant tipic al acelui *Sym-Dichter* novalisian și o majoră probă de depășire a dualului ca destin. O probă care își găsește izvodul în cultura modernă și post-modernă ce-și are în Nietzsche un izvor, o tutelă și deopotrivă o călăuză.

În altă perspectivă, tocmai «întirea» prea înaltă pe care o asumă Barbu teoreticianul - pe urmele lui Novalis, ale lui Poe ori Mallarmé (ei înșiși preluați cu sugestii de natură teoretică, așadar la palierul aducerii în conștiință a travaliului poetic) pare a conduce la un impas liminar însuși procesul de creație poetică și, drept consecință, auto-exilul de care am vorbit.

Pentru Barbu, poezia (Literatura ?) s-a pus din început în termeni de alternativă - ori de dublă alternativă: mobil și resort al unui pariu (cu sine însuși mai mult decât cu un altul, recte cu Tudor Vianu), ea a fost acceptată («tolerată»?) deopotrivă ca și concurență a Realului, a Naturii și, cu timpul, ca substitut al Geometriei, în accepția de exorcizare a Idealității în baza unui proces de geometrizare poetică a universului. Opțiune, cum anticipam, de dimensiune liminară, incluzând *în sine* perspectiva agonală și de aici n-a mai rămas decât un pas mărunț până la conștiința deriziunii și, deci, a abandonului și exilului poetic auto-impus. Depășirea dualului identifica în toată aventura poetului român paliere aporetice diverse și distincte, precum cel Natură / Cultură, Eu / Univers, Subiect / Obiect, Poezie / Muzică sau / Geometrie (Știință), creându-i Actantului dificila condiție dilematică din care va ieși - numai în aparență învins - printr-un abandon care va fi părut multora un «joc», dar care în realitate s-a dovedit a fi o opțiune tăcută și dramatică.

PROVOCAREA INDICIBILULUI

De la survenirea ei în literatura română, poezia lui Nichita Stănescu n-a încetat să provoace critica, oferindu-i acesteia din urmă, uneori cu asupra de măsură, nu fără un iz de gratuitate alteori, prilejul nesperat, poate, de a-și statua și, astfel, califica demersurile înnoitoare. Dincolo, dar și dincoace de criterii, de metode și metodologii, câmpul aperceptiv s-a 'mișcat' de la întâmpinări entuziaste, grăbite adesea și, deci, lovite de convențional, până la contestații, unele de natură 'emoțională', altele coerent articulate, dar vai!, nu o dată, străine de coerența însăși a discursului poetic propriu-zis.

Survolând teritoriul 'accidentat' al criticii consacrate poeziei lui Nichita Stănescu, o constatare se impune atenției exegetului care, asumându-și urgența unui proiect interpretativ unitar, deplin pliat pe structurile intime ale poezicii sale, se simte obligat să inventarieze achizițiile precedente: criteriul diacroniei este preponderent. Mai mult, supralicitat, acesta a sfârșit nu o dată într-o abia perceptibilă confuzie criteriologică, rezultatul fiind un fel de tranzacție 'istoriografică'.

Există cel puțin o justificare majoră a acestei situații care a făcut ca mișcarea ușor deviaționistă să treacă neobservată, uneori inclusiv din partea protagoniștilor unor astfel de exegeze; ea se alimenta din chiar contextul ivirii acestei poezii în literatura română: resimțită în epocă drept o *probă liminară*, disperată de re-cucerire a prestigiului grav afectat în proiectul, în structura și, deci, în chiar esența genului (care, din motive trans-istorice, acoperea destinul însuși al acestei literaturi), poezia lui Nichita impunea figura și 'calitatea' unei urgențe; fără a relua întregul 'documentar' al problemei, vom spune aici doar că receptarea critică s-a grăbit (de data aceasta, dintr-o chemare firească și justificată în accentele ei imediate) să vorbească în termeni de *înnoire*, de *reînnoare*, de *revoluție*, deci; se accepta, așadar, nu fără o anumită complicitate de limbaj și de conștiință a *schimbării*, în proximitatea unei imperioase reveniri la criterii axiologice, estetice, promisiunea - reală, de altfel - a unui fel de *renovatio*. De aici, efortul exegetic, supradimensionat din perspectivă strict estetică, dar deplin asimilabil operației de reintrare, prin refuzul modelului an-estetic și anti-estetic, în lumea poeticului ce părăsise, o clipă, pierdută pentru totdeauna.

Procesul *înnoitor* exista, desigur, cu adevărat: acea *renovatio*, de care aminteam, s-a produs, prin Nichita, dar nu numai prin el, în trei 'timpuri': (1) o de-structurare a modelului proletcultist, prepotent, 'clasicizat', tabuizat în epocă, recte, în prezentul istoric. De menționat că de-structurarea s-a făcut în egală măsură prin recentrarea 'temelor' poetice, așadar, mai întâi, la nivel structural, dar și prin re-modelarea, fie și la nivelul superficiilor din început, a 'câmpului' expresiv; (2) o re-scriere a acestui 'model', reprojecându-l într-o nouă perspectivă în care limbajul poetic, regăsindu-și, dacă nu esența, atunci cel puțin veracitatea, accede spre ludic și-și recapătă figuralitatea pierdută și (3) prin 'eliberarea' terenului de atâtea instrumentarii extranee poeticului, inițierea unei căi, alta, de construcție, de înaintare pe tărâmul visat al poeziei dintotdeauna.

Criteriul sincron n-a lipsit totuși de la întâlnirea poeziei lui Nichita Stănescu cu critica sa; deși retardat, efortul criticii de a pătrunde în *interioritatea* unei poetici în plină mobilitate a acuzat până de curând, cu puține excepții, șocul unei fel de 'paralizie' a instanței interpretative: poet prolific, prolix adesea, Nichita și-a luat prin surprindere exegeții posibili prin 'mutări' spectaculoase câteodată, scurt-circuitive altădată, mereu hărțuit de încleștarea sa cu Sinele. S-au avansat, cu rea-voință ori nu, ipoteze care începeau de la criterii extra-estetice (discutatul și discutabilul încă, după opinia noastră, oportunism al autorului!) și până la a-culturalitatea poetului. În fapt, Nichita era posesorul unui instinct poetic cu adevărat excepțional care n-a încetat să-i biciuiască nevoia sa imperioasă de comunicare prin artificii poetice; un instinct, trebuie spus, totuși, care, pe cât l-a servit în dramatica sa încleștare cu *Îngerul*, pe atât l-a și trădat. Structural poet *orfic*, autorul volumului *Unsprezece elegii* a reușit, sub presiunea *spunerii* - *nespunerii* / *stării de răsău* - *plânsu* pe care o identifică și o declanșează în Limbaj, să nu-și întoarcă privirea, asemenea legendarului cântăreț; această 'victorie', cum se uită adesea, este - ori poate deveni - o necruțătoare înfrângere, căci altfel ar dispărea (ori ar fi dispărut în neant) însuși tâlcul legendei.

Destinul exegetic al lui Nichita Stănescu pare să-l repete, până la un punct, pe cel al lui Eminescu, al lui Bacovia, poate: critica favorabilă în general poetului i-a dublat discursul, iar în momentul

unei noi exegeze, precum cea a Ștefaniei Mincu (*Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, Buc., Ed. Eminescu, 1991), care recuperează mesajul singular al poeziei sale cu un instrumentar mai adecvat, întrucât mai perfecționat și abilitat hermeneutic, a impus o tăcere suspectă, de nu de-a dreptul vinovată, substituind nu o dată interpretarea aplicată cu un discurs conjunctural, diseminat în simpozioane, sesiuni de comunicări, cu caracter pronunțat festiv.

Căci departe de a-și fi epuizat ofertele interpretative, poezia lui Nichita Stănescu continuă să provoace instanțele hermeneutice aflate, ele însele, în continuă mobilitate. E firesc, dat fiind că poezia, cu cât scapă de coercițiile biograficului, cu cât se îndepărtează de figura stânenitoare a autorului ei, cu atât ne asaltează cu întrebări neliniștitoare pe care numai re-lectura atentă la peisajul metamorfic le poate împăca. Căutând, în urma unei astfel de re-lecturi, un concept susceptibil să re-alimenteze interesul exegetic și, de fapt, aventura de a indica alte traiecte interpretative ale poeticii autorului celor *Unsprezece elegii*, ne-am oprit la acela de *indicibil*. Nichita rămâne poet orfic prin excelență, jucându-și întreaga șansă, pe Cuvânt, pe această întâmplare fulminee a ...spunerii ne-spunerii, a articulării, nu a tăcerii, ci a interiorității pline a Cuvântului. Poemul său propune, cu o insidioasă, tenace provocare aventura cu iz de scandal ontologic a *spunerii nimicului*. O aventură - se cere subliniat - la limită, consumată în chiar anticamera imposibilului: miez și, dacă se vrea, coajă ale însuși scandalului de care vorbeam.

Ne-am oprit, spre a ilustra acest posibil traiect critic, la *Elegia întâia* din cunoscutul volum din 1966, subintitulat *Cina cea de taină*. Opțiunea își are, cum ușor se poate deduce, propria-i miză: poem disputat de critică, incitant prin presupusul său 'ermetism', el are și calitatea de a inaugura, de fapt, un nou și singular demers în destinul poeticii nichitiene. În plus, prin amplitudinea deschiderii, el continuă să rămână o probă, dar și un model, de productivitate poetică specifică autorului, o paradigmă a Semnificării nichitiene.

Înainte de abordării propriu-zise a interpretării poemului, se cuvine o 'acoladă', mijlocită de o propunere relativ recentă, dintr-un studiu din 1988, al regretatei Ioana Em. Petrescu, care avansa un alt acces spre sensurile eminescianității: atributul fundamental al poetului, susținea autoarea, pare a fi, pentru Eminescu, viziunea născută din sacrificiul vederii. Faptul, înregistrat din perspectiva

unei fenomenologii lirice, ar urma, în concepția Ioanei Em. Petrescu, să ne plaseze în punctul central al poeziei eminesciene. Deschiderea operată astfel resuscită, în memoria noastră 'bibliofilă', mitul homeric al *poetului orb*: orb, de la ...natură, ori orbit, cu concurs divin, spre a putea vedea (mai bine). Vizionarismul ar fi, așadar, o închidere în afară, în exterior (un refuz al exteriorității goale), dar și o deschidere înlăuntru, o descindere iluminantă în interioritate. Sacrificiu, deci: pentru a vedea ne-văzutul - sau de-ne-văzutul - din Sinele (care se ascunde), trebuie să-ți sacrifici vederea, cea 'lumească'.

Mutatis mutandum, se poate avansa ipoteza că atributul fundamental al poetului pare a fi, pentru Nichita Stănescu, *vorbirea ivită din sacrificiul comunicării*. Vorbirea ('cuvântarea', cu toată zestrea sa inițiativă survenită pe itinerarii etimologice, vezi termenul latinesc *conventum* și aria sa conotativă foarte bogată), pare, neîndoielnic, un atribut al poetului Nichita; tipologic, autorul celor *Unsprezece elegii* e un locvace, un 'limbut', un 'debitor' de vorbe, un *colocvial*, în sensul vechi, medieval, dantesc, al cuvântului. Paginile sale 'teoretice' poartă amprenta unui *subiect* în continuă vânatoare de auditoriu; poetul simte și își strigă nevoia de a 'cuvânta', deși conștient, în mod dramatic, de această neputință. Trecută în magma poemului, această virtute se încarcă de un risc de precaritate: poetul *pare* a se găsi într-o strălucită, scânteietoare ... bâlbâială. Neputința spunerii e potențată de conștiința, nu a neputinței, ci a aventurii incalificabile de a face jocul ne-firii; căci a *spune*, pe tărâmul poeticului, semnifică a articula ne-spunerea. Prin urmare, aceasta pare să fie provocarea indicibilului pe care insistăm să o acceptăm drept un posibil pariu hermeneutic al poeziei nichitiene.

Poetul e cel care, jucându-și întregul destin pe tăcere (ca la Blaga, dar *într-o altă determinare*), *trebuie* să vorbească. În fond, cuvântul își strigă propria neputință pe care o transferă în seama ne-cuvântului. «Necuvintele» nu sunt, deci, semnale ale tăcerii, epifanii ale interiorității tăcute, ci imposibile, întrucât liminare, probe ale unei *vorbiri* care se ivește împotriva unui fel de ofensă, din care starea dilematică n-a încetat să preseze. Este, cum anticipam, un autentic scandal de natură ontologică. Nu este, însă, scandalul babelian: nu multiplicitatea spunerilor dă naștere și alimentează precaritatea spunerii și, deci, a înțelegerii, care ține de

natura originală a limbajului. Cuvântul se oferă nu pentru a spune - sau în orice caz, nu numai, ori numai în aparență pentru aceasta -, ci pentru a ascunde. Poetul e chemat, «cel chemat», să identifice o soluție, dacă nu chiar *soluția*, pentru ca, locuind Cuvântul, să-l determine la o transparență pe care o refuză. Transparența, aceasta a sa, rămâne, însă, spre a spune astfel, în mod fatal limitată; în fapt, o intransparență pe care poetul o contemplă ori, mai exact, o supune *contemplării*.

Există numeroase exemple în *respirările* nichitiene care divulgă această aporie. Poemele sale, de n-ar fi să ne amintim decât *Necuvintele*, constituie, însă, exemple indubitabile pentru decelarea acestei drame care întemeiază și susține o stare de poeticitate 'dereglată' pe care nimeni n-a putut-o nega la autorul nostru. Vom lăsa deoparte, pentru proiectul de-acum, toate aceste multiple exemple, pentru a ne opri la interpretarea poemului dedicat lui Dedal, «întemeietorul vestitului neam de artiști și al dedalizilor», adică, *Elegia întâia*.

La vremea redactării (în condiții de-acuma știute!) ciclului-volum al celor *Unsprezece elegii*, Nichita depășise primii doi 'timpuri' ai aventurii sale (dar poate și a generației sale) de *renovatio*; se afla acum pe chiar traseu aventurii sale de re-proiectare, dintr-un interior al poeticului, a unui 'edificiu' al liricii românești care-și recâștigase dreptul la ...timp. E interesant cum, cu puține excepții (cazul Ștefaniei Mincu, spre exemplu), critica n-a fost atentă la semnalele venite dinspre poetul însuși: el denunța ca depășită revenirea sa (și a celor din generația sa) la modelele Blaga, Arghezi; rămăsese admis doar modelul Barbu, ca un indiciu al faptului că omologarea propriilor oferte era încă în curs, nu se încheiase.

O secundă premisă: Ștefania Mincu atrage pe bună dreptate atenția asupra grabei exegetice de a percepe mesajul poetic al *Elegiilor* sub incidența unei sugestii dimoviene care-i indica originea hegeliană; de acord cu autoarea citată că aventura nichitiană nu ține de o "fenomenologie" a spiritului, nu este așadar o aventură a cunoașterii prin concept, ci aparține unei fenomenologii propriu-zise, revendică adică o dimensiune ontologică. Un scandal ontologic, așa cum avertizam mai devreme.

În stabilirea structurii filiațiilor posibile (multe indicate de poetul însuși) ale traseului parcurs de Nichita de la debut și până la *Elegii* (pe care-l considerăm, în analogie cu cazul Eminescu văzut, în această perspectivă, de Tudor Vianu, ca fiind momentul prim și definitiv când poetul își ia în primire, decisiv și sigur pe sine, propria *voce lirică*), se cuvin câteva amendamente menite să pună în valoare doza de accidental ce se confirmă la el mai mult decât la alți confrăți; Nichita nu 'lucrează' *cu program* (precum Sorescu, spre exemplu); sau, mai exact, programul său, atâta cât se ascunde în interstițiile unei aventuri lirice ce angajează ființa poetului într-un mod total și ireversibil, se dovedește a fi unul 'pe termen scurt', redus și blocat fatalmente la proiectul (și la procesul) în derulare (la volum, dacă nu chiar la nivelul strict al poemului); Nichita Stănescu operează (încă) sub presiunea 'inspirației', vechiul și atât de hulitul cuvânt din panoplia romantică, ieșit din uz la poezii 'moderni', devenit, ca pentru Ion Barbu, un adevărat scandal. În acest context - și numai în acest context - modul său *operandi* e mai aproape de Bacovia decât de Arghezi și, paradoxal, foarte departe de autorul *Jocului secund*. Or, se știe, exegeți dintre cei mai pătrunzători și mai atenți la modul de funcționare a *poiesis*-ului nichitian nu au pregetat să-l situeze pe poet în imediata descendență barbiană. Se pătrunde astfel într-un prim paradox, pe care suntem tentați să-l considerăm esențial în modelarea unei *ars producendi*: deși cel mai aproape, dintre contemporanii săi, de modelul barbian, autorul *Necuvintelor* este în același timp și cel mai departe. Explicația - una - constă în dubla relație pe care poetul, ca instanță auctorială, o angajează cu Verbul: pe de o parte, cum exact sesiza Marin Mincu într-o pagină mai veche de revistă, confirmând că poezia nichitiană operează la niveluri semantice și sintactice (modelul ar fi, în această privință, cel arghezian), iar pe de altă parte el subsumează întreaga aventură poetică imperativului de «a fi în și prin limbaj»; or, asta presupune o puternică conștiință textualizantă, care-l așează în imediata vecinătate a lui Barbu, de care însă îl apropie, încă și mai mult, conștiința dramatică, tragică, a ne-putinței spunerii (care l-a condus pe predecesorul său la opțiunea abandonului), ivită din conștientizarea precarității *poiesis*-ului; «poetică a rupturii», cum precizează același comentator, poetica lui Nichita revendică, pentru verbul poetic, instanța, mai supusă precarității, a accidentelor de

natură ontologică, a lui *a fi*, iar nu a lui *a avea*, în sensul pe care l-a dezvoltat filosoful Mihai Șora într-un cunoscut studiu.

Lupta Poetului cu Limbajul, ca o luptă a lui Iacob cu Îngerul, îi furnizează lui Nichita unicele sale confruntări pe tărâmul instituirii unei poetici proprii; avem în vedere faptul că alți poeți din aceeași stirpe, precum Novalis, Poe, Benn, Montale, Barbu, Blaga își dublau investigarea prin ofertele unui secund (poezia ca *via secunda*) domeniu; Nichita simte retruziunea propriului efort și își imaginează, într-o pagină din *Antimetafizica*, fiindcă altceva nu i-a rămas la dispoziție, un fel de colocviu dintre un poet, un matematician, un chimist, un biolog și un filosof, «care să studieze materialul poeziei dintr-un punct de vedere mai larg și intuiesc excepționale rezolvări în folosul poeziei și în lărgirea unității de loc, timp, acțiune, nu numai prin ridicarea acțiunii la abstract, a categoriei de loc la abstract, ci și prin concretizarea timpului, prin descoperirea și elucidarea amănunțită a acelei părți din artă care nu ține de „esență” ei, ci de forma ei constitutivă...» E vorba, adaugă el previzibil, de *limbaj*. Dar dacă limbajul nu ține, cum crede cvasi-totalitatea poetologilor din acest ultim veac, de esența poeziei, atunci care ar fi, în reprezentarea poetului, această esență? Ea pare să indice chiar procesul de depășire a cuvântului, așadar acel dincolo-de-cuvânt, care nu este neapărat și obligatoriu un afară, ci un dincolo lăuntric, fiindcă depășirea trebuie să se consume în chiar interioritatea cuvântului, ce ar putea fi, cum sugerează undeva Ștefania Mincu, și “transgresarea cuvântului prin chiar rostirea lui, depășirea poeticității în interiorul ei pentru a ajunge la poezie...”; or, fundamentul unei astfel de operații nu poate fi decât de natură ontologică.

Însumând interpretarea Ștefaniei Mincu, evidentă la nivelul denotativ la care ne invită poetul însuși (prin dedicație, dar, mai ales, prin câteva trimiteri și referințe din *Antimetafizica*), ne grăbim spre o altă cale, mai «terapeutică», a sensului cunoscutului poem.

Invocarea “vestitului” Dedalus, subiect și obiect de mit cultural etern, nu e deloc conjuncturală la Nichita Stănescu; suspectarea poetului de lecturi filosofice profunde și aplicate a fost (și a rămas) gratuită, întrucât termenii înșiși sunt scoși din contextul poeticului. Nichita avea, indiscutabil, alături de instinctul liric uriaș, o mobilitate a receptării la limita insolitului, însă el putea să transforme, ca orice creator adevărat, un influx exterior într-o



convingere spirituală personală, aşadar interioară. În acest sens şi numai în acest sens, cultura incidentă i-a oferit, nu axiome de-a gata, nici itinerarii de parcurs prin asimilare intelectuală, ci imbolduri, probe de re-căutare şi, poate, de regăsire de sine în labirintul cunoaşterii. Mitul dedalic a devenit, astfel, o efigie inductivă, o credinţă de natură empatică; în plus, mitul dedalic propune două entităţi ale unei 'metafore' culturale perene: cea a zborului frânt, prin Icar, a aventurii liminare, a setei de absolut, a provocării destinului, dar şi pe cea a labirintului. Dedal nu (mai) este doar «constructorul», «inginerul», cu sensul ambivalent din Renaştere, de «tehnician» şi de «geniu», ci şi Teseu, aventurierul dispus la sacrificiu spre a salva lumea, şi, prin asta, a se salva pe sine, ca Sine. Pariu şi capcană, subiect şi obiect, îngemănate, indistincte, vânător şi vânat, damnare şi speranţă de mântuire, nenoroc şi şansă - toate, deci, vechile - noi dramatice aspecte binomice ale spiritului uman.

Destinul poetului reprezintă o probă, poate chiar Proba, aventurii supreme a spiritului uman în căutarea Sinelui. Ca în dualismul fichteian, subiectul se răsfrânge specular în obiect al său, *in anderer Ganz*, se contemplă pe sine din intimitatea-i proprie, cu vehemenţa imboldului de a se disocia imposibil de sine prin alchimia Cuvântului care, contaminat de aventura însăşi (ca aventură!), din nou ca într-un nesfârşit joc de oglinzi, «pătruns de sine» şi de natura 'referentului', refuză să se exteriorizeze, *refuză să comunice*. Momentul a dramatic. Cuvintele se rânduiesc bezmetice, oracular, pythiatic, delfic, «relatează» doar, la limita articulării în enunţuri crude, «virgine», *originare*, ceva despre ceea ce «simţesc», aşa cum ar spune un Văcărescu, *anagrame* (ori, poate, mai exact spus, *anafonii*), configurând în spaţiul poemului un spectacol terifiant. Poetul îşi închipuie că asistă la însuşi actul primordial al Semnificării Lumii, pe care doreşte s-o transceandă, dar nu numai că nu reuşeşte, însă ştie, *este pe deplin avertizat*, că este o operaţie imposibilă. Aventura Logosului este chiar temeiul acestei neputinţe. Reuşita stă tocmai în conştiinţa, în luarea în conştiinţă, a acestei aventuri imposibile, a precarităţii *date*, destinale.

Din această perspectivă, metafora filosofică heideggeriană a adevărului care zace, închis, în Cuvânt, precum figura michelangioloescă în piatra statuii, devine operantă cu privire la poemul nichitian şi, mai ales, cu privire la *poiesis*-ul său: discursul

poetic este al Cuiva care, undeva, în interstițiul Genezei, asistă la ivirea Cuvântului și încearcă să comunice prin intermediul a ceva ce nu există încă decât ca Promisiune.

Există însă și un alt acces spre mesajul poemului. Ca în alte câteva majore experiențe ale culturii române, deciptate cu sagacitate și, am zice, grandoare de Sergiu Al-George (la Eminescu, la Blaga, la Brâncuși), posibile sugestii ar putea veni dinspre versantul oriental al gândirii (și, implicit, al poeziei).

Prin urmare, la data acestei aventuri poetice, Nichita încheiase momentul de traiect formativ reprezentat de resuscitarea modelelor Blaga și Arghezi. Existau - apăruseră - alte modele, cel puțin, de lectură? Cu siguranță, da. Gândirea orientală avea să opereze, chiar în acei ani, în primul rând prin Ghilgameș, dar nu și prin marile poeme hinduse, Sakuntala, Rig-Veda (și prin mijlocirea modelizantă a lui Eminescu și a doctelor teorii ce i-au însoțit exegeza). Poetul a vorbit, a scris, a preluat și asimilat "lecția" orientală din aceste posibile modele. În context, avizați de-acum, ni se pare inutil să ne mai întrebăm asupra sensurilor "compoziționale" ale poemului: cine e acel El, care devine, ulterior, un Eu, ce reprezintă invocarea instigatoare a «șirului» de bărbați și a «șirului» de femei, pe care poetul îi încorporează?!

E adevărat că poetul oferă și în acest context câteva indicii (plauzibile, dar atât!) asupra posibilelor chei interpretative ale actanților lirici din poem: tot în *Antimetafizica*, el vorbește despre proiectarea fiecărei elegii funcție de un apostol (volumul purta inițial și titlul de *Cina cea de taină*), iar "antielegia" (atenție la termen!) indica un fel de partitură contrapunctică, încredințată unui Iuda, care ar fi, în context, un răs-tălmăcitor al *spusei* originare și, deci, «adevărate»; s-ar crea astfel o mișcare de natură aporetică cu un sens și contra-sens, ca într-o maree verbală în care fluxul ar fi imergență a adevărului, iar refluxul, o emergență a sa, un joc între *in-stitutio* și *de-stitutio*.

Discursul stănescian e vedic, mai precis, upanișadic. Inițiativ, fără a urmări articulațiile unui demers coerent, de fabulă orientală, așa-zicând 'tratativă', discursul poetic cantonează într-un registru enunțiativ care, în 'propoziții' juxtapuse, aproape apodictice, referă la și despre sine: cuvânt și gând se sprijină unul pe altul într-un «desen» auroral, într-o succesiune accidentală, întrucât circulară, în

care reluările repetate alimentează impresia atât a unei vânări în cerc a unui posibil tâlc (sau urmă de tâlcuiri), cât și pe aceea, mai dramatică, întrucât mai 'materială', a 'apucării', a 'prinderii' fluxului comunicațional care scapă, fuge, se pierde în sine: *El începe cu sine și sfârșește / cu sine. / Nu-l vestește nici o aură, nu-l / urmează nici o cometă...*

Să confruntăm puțin modelul stănescian din acest volum (dar și din următoarele, din *Oul și sfera*, îndeosebi) cu cel original, din *Upanișade*. Astfel, ne învață Paul Deussen, creația lumii în perspectivă upanișadică, ia forma unui ou și, deci, a unei sfere (două concepte poetice foarte scumpe poetului român); dar «cel mai original și mai semnificativ mit al creației din Upanișade este înfățișarea desfășurării lumii din Ātman, Brh. 1,4. Aici, forma tradițională a mitului creației apare numai ca o haină aruncată ușor pe umeri; scopul nu este de a povesti o istorie coerentă a creației ci, mai curând, de a ne învăța, *într-o serie de imagini ale creației liber înșiruite, deplina dependență de Ātman a întregii existențe*. De aceea, se face referință la Ātman în mod repetat pentru a arăta cum despicarea acestuia în bărbat și în femeie și, prin fuga femeii din fața bărbatului, în feluritele neamuri de animale, - extinderea de nume și formă și intrarea lui Ātman în acestea, - crearea castelor zeilor și, după ele, a celor omenești ș.a.m.d.....» (sbl. ns.). «Serie de imagini ale creației liber înșiruite», chiar dacă ele, imaginile, ar putea să se refere la orice altă aventură a spiritului uman, precum cea dedalică, adică la orice altă aventură a *Ființării*, produce și Nichita Stănescu și într-o deplină dependență la un El, care se pierde în indeterminat și indefinit, potrivit cu modelul upanișadic. El, acest model upanișadic, este de confirmat în modul de instituire a discursului poetic stănescian, de n-ar fi decât să luăm, aproape la întâmplare, fragmente din poemul-tratat hindus: «La început, această lume era numai Ātman; nu era nimic altceva, la care să se ridice ochii. El a chibzuit: vreau să făuresc lumi!». Aparenta Dez-Ordine instaurată de poet (și de unul și de altul) are menirea, nu atât a unei ordini a cuvintelor, cum sugerează Nichita Stănescu, cât al unui *exemplu*, al unui exercițiu de geneză, spre a înțelege, prin reprezentare, modul în care cosmosul devine adică Prezență.

El (din poemul stănescian) nu are, întrucât nu trebuie, identitate; este Identitatea. E neutru, Neutrul; instanță divină, demiurgică, inauguratoare de Lume și instauratoare de Sens, care abia s-a

închegat din «ale haosului văi»: «*El este înlăuntrul desăvârșit, / și, / deși fără margini, e profund / limitat*». Poetul a vorbit deseori despre propensiunea sa, probabil instinctual lirică, pentru *sferă* (cu tot alaiul semantic ambiental: cerc, ou, punct etc.). Sfericitatea trimite deopotrivă la ne-limitat, la ne-margini, la circularitate, mișcare în sine etc. Nichita a simțit - și a încercat să comunice aceasta - că poezia, ca lucrare creativă, ca act de semioză deschisă, primește limite. Nu vorbea el, într-un poem, despre cubul care, spre a fi resimțit ca atare, trebuie să i se taie un colț? Cercul are, deci, limite. Ale dicțiunii, în orice caz, în actul descrierii. Căci poate și din acest motiv optase Ion Barbu, precursorul cel mai justificat și întemeiat al autorului lui *Epica Magna*, pentru matematici și, în special, pentru geometrie, în fața poeziei în care un cerc nu poate fi 'ilustrat', ci numai 'descriș'! Dar mai există și limite ale spaimei pe care spiritul le resimte dinaintea indicibilului de care nici măcar acea *selva oscura* dantescă nu-l poate apăra. Căci, cercul pare a fi, la Nichita, ca și la Nietzsche-dionisiacul, «de deasupra». Sau, cu cuvintele-necuvinte ale poetului însuși, interiorul punctului. Punct.

DUBLUL ARHEOLOGIC

Un anti-confesiv non profit

Marin Sorescu-omul, pe care am început să-l cunosc cu adevărat abia după ce un incident regretabil m-a îndepărtat de el, nu păstra nimic din «garderoba» prăfuită a legendei (în fapt atât de falsă!) cu care o tradiție ipocrită a ținut să ne furnizeze figura Poetului: era mai degrabă 'antipoetic' sau 'anti-poet'; de fapt, sintagma «singur printre poeți», atât de norocoasă pentru destinul de suprafață al autorului ei, conserva, dincolo de circumstanța de natură ludică, o trăsătură poetică și poeticească de o profunzime ce se cere încă decelată și interpretată. Mai degrabă parcimonios în discuții, extrem de suspicios - și susceptibil - la orice provocare despre poezie și artă, interpreta cu o abilitate necamuflată partitura «bâlbâitului» dublată de o savoare înregistrată obligatoriu cu întârziere vinovată, nicidecum regretată, mereu iluminantă. Era un anti-confesiv non profit! Generos și disponibil, dar numai până la punctul inflamatoriu al transformării artei în obiect de tranzacții imunde. Putea îngădui până și absența, necircumscripșă în clipa încercuită de convențiile existenței (mai ales la cei tineri, la debutanți), valorii fatalmente nevalidate încă, dar refuza orice 'negociere' cu valorile pretins consacrate. Exigent cu alții, manifesta o exigență enormă față de propria lucrare: scrisul căpăta pentru el dimensiunea unui travaliu ce implica, necondiționat, pecetea unui pariu pe deplin asumat, totdeauna la limita supraviețuirii. Să se rețină, de către exegeții grăbiți, că această 'caznă' pare exact contrariul operei 'finite' sau impresiei de suprafață pe care aceasta a întreținut-o, vai, aproape pe tot parcursul destinului său de scriitor care și-a făcut din sfidare (a convențiilor, mai ales) un *modus operandi*.

Marin Sorescu lupta împotriva cuvântului / cuvintelor cu cerbicia cu care artistul plastic (cel hărăzit) luptă împotriva culorilor. L-am urmărit *scriind, lucrând, re-scriind, corectând*, printr-un efort urieșesc, pustiitor adesea, migălos până la 'inexplicabil', tăind și aruncând 'afară' versuri care ți se păreau, dacă nu geniale, cel puțin la locul lor, acolo în contextul dat, fraze ce impuneau prin judecată și profunzime (ca să nu mai vorbim de 'stilul' personal, amprentat Sorescu), replici invocând șocul prin originalitatea zicerii, de care, spre exemplu, nici un dramaturg nu s-ar fi

rușinat. Părea, pe moment, dificil de evaluat *la fața locului*, mecanismul, de identificat cauzele imediate ori mai îndepărtate ale insatisfacției care-l făceau pe autor un cerber inclasificabil cu propriile texte. Abia într-un târziu, când opera îmbrăca o formă ce invoca, nu finitudinea, ci o marcă proprie, inconfundabilă, ceva din resorturile secrete ale acelui soi de tortură îți semnala câteva indicii. Căutarea disperată, chinul insidios, cazna terifiantă, iscodirea (termen preferat al scriitorului, în scris, dar și în discursul oral) obsesiv-obsedantă articulau un act elementar de vânare a ceva ce semăna cu o nălucă, luând forma unei realități tăinuită într-un dincolo de nume, într-un dincoace de cuvânt.

Marin Sorescu n-a fost niciodată, cum prea ușor s-a putut crede, date fiind (încă o dată) suprafețele înșelătoare ale operei sale, nici un 'jucător' norocos al verbului apropiat prin jocuri parodice la îndemână, nici un 'constructor' de edificii înălțate prin simpla alchimie a unei în-scenări parodice. Sorescu asumase, demult, din adolescență (vor trebui cercetate cândva caietele sale de 'poesii' din copilărie și tinerețe; examenul va putea fi de două ori revelatoriu: se va constata cum autorul *Lilieilor* traversase, pas cu pas, episod cu episod, întreaga 'poveste' a poeziei românești cu virtuțile cuiva care proba, foarte de tânăr, indiscutabile capacități receptive și aproape un geniu precoce al formelor 'gata încercate', 'gata-primate' și, în al doilea rând, se va putea, în sfârșit, înregistra faptul decisiv, după opinia noastră, în înțelegerea operei soresciene, că 'formele' adoptate de poet la debut și, mai ales, în volumele care au urmat imediat, nu erau însemnele unei inițieri, ci, dimpotrivă, embleme ale unei opțiuni asumate la capătul unui lung și accidentat parcurs de încercări și, îndeosebi, de renunțări și abandonuri) aproape toate ipostazele operei ce au urmat.

Poezia în limine

Toate aceste ipostaze soresciene (și constatarea implică și proza și, mai ales, dramaturgia și critica, poate și pictura) asimilează și propun un act de provocare ale cărei consecințe estetice n-au fost încă judecate pe măsura relevanței lor intrinseci naturii talentului său. Cu o intuiție exactă, Ștefania Mincu sesizează, într-un solid studiu publicat în paginile revistei *Paradigma*, faptul că parodicul sorescian e un efort de «ștergere a ...efectelor și stranieții

individualului până la anonimitatea și amenitatea nescontată de nimeni inițial, a tuturor discursurilor insolite ale vocilor confraterne într-o poezie, adică până acolo unde se tinde către nimic...» și că (fapt cu adevărat esențial pentru o mai bună receptare a naturii discursului sorescian) poezia autorului *Tineretii lui Don Quijote* se prezintă ca discurs deja dezamorsat, «un discurs după care nu mai poate urma nimic, decât tăcerea, strângerea gospodărească a lucrurilor, plecarea acasă sau la alte îndeletniciri mult mai importante...»

De acord până la un punct, însă tocmai această plecare, care urmează stingerii, tocmai această revenire *acasă* care, în cel mai profitabil dintre cazuri, la Sorescu înseamnă *La liliaci*, reprezintă deopotrivă *incipit*-ul, resortul și mobilul scrisului ca atare; *acasă*, termen novalisian de referință, poli-tematizat în ultimul secol de eforturi dia-gramatice, poetice și poietice, capătă la Sorescu importanța și semnificația particulară a unui *topos* care substituie, la nevoie, chiar acea *ratio* a operei sale privită ca ansamblu coerent; *acasă* conotează, deopotrivă și succesiv, în miezul de foc al cuvântului mistuit de vocația anonimiei, cercarea leacurilor pentru atâtea răni și atâtea plăgi ale ființei rămasă pe din afara 'noilor' ritualuri, viciate de malădia artificiosului îndeajuns de păgubos; *acasă* mai înseamnă și re-vizitarea sălașului, nu al ființei, ci al *fiindului*, al realului prăvălit pe hăul uitării, *acasă* înseamnă, în lumea lui Sorescu, care 'ține cu dinții' de propria-i matcă, tocmai a re-pune în discuție, a re-lua, într-o oglindă retro-catoptică, discursul literar public, spre a-i hașura turpitudinile, spre a-i semna incongruențele, excesele, distrofiile, detracările, demisiile etc.

Avangarda ca instituție cazonă.

Dacă poezia este exclusiv o aventură a limbajului și în limbaj, trebuie să ne întrebăm cu ceva mai multă aplicație cu privire la raporturile autorului *Liliacilor* cu Cuvântul, de vreme ce, cu foarte rare excepții, exegeza a ignorat acest aspect, sub impresia falsă că discursul sorescian ignoră procesul de metamorfozare a existentului prin limbaj. În realitate, Sorescu ignoră (sau pune în paranteză, printr-o operație metalingvistică) numai modelul 'tradițional' sau curent (*in actu*) de inducere a poeticului în magma cuvântului 'turmei'. Dar centrarea interesului pe limbaj nu exclude, ci

dimpotrivă, raportarea la real, angajând, cum teoretiza Eugen Negrici (în *Introducere în poezia contemporană*) «atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul...». Teoreticianul citat reia efortul său de 'sistematizare' (de formalizare, de 'gramaticalizare') a poeziei românești postbelice în marginea acestui raport, inventând-descoperind, așa-zicând în laborator, o 'tipologie' tripartită a acestei poezii (sau, mai exact, a poezilor): structurarea, transfigurarea și metamorfozarea acelei *materia mundi*; Marin Sorescu e introdus în prima categorie, alături de Blaga, Arghezi, Barbu; lăsând la o parte faptul, nelipsit totuși de importanță, că tripartiția lui E. Negrici nu e exclusivistă și, deci, nu cantonează efortul tipologic la nivelul autorilor, vom remarca imediat, în semn de observație care să supravegheze teoretic propriul nostru demers că, implicând discursul sorescian în modelul structurant al existentului, operația lasă pe dinafară poate tocmai ceea ce am numi miza majoră, particularizantă, a acestui discurs: căci Sorescu nu structurează *materia mundi* printr-o acțiune nemijlocită focalizată asupra acesteia, ci, într-un mod mediat, folosindu-se de o 'materie' deja 'poetizată', chiar dacă mai mult structurată decât transfigurată ori metamorfozată. Cu alte cuvinte, spre deosebire de aproape toți congenerii 'structuranți', Sorescu întreprinde o operație de re-structurare; cu alte cuvinte, raportul eului producător nu mai e unul cu existentul pur și simplu, ci cu un existent deja 'formalizat', 'tematizat', 'poetizat', adică, spre a utiliza formula lui E. Negrici, cu «*existentul artistic*». Or, observația, dacă și întrucât exactă, operează o transmutare a meta-discursului, cantonându-l în zona textualismului.

Emanciparea la puterea a doua

Miza majoră a discursului sorescian este - și aceasta s-a observat - efortul spre *autenticitate*. De fapt, efortul acesta - care angajează și pune la lucru într-un mod fertil și funcția semiozică a limbajului și conștiința textualizantă a actului creator, și procesul intertextualității, toate găsind în autorul *Descântotecii* pe cel mai credibil precursor al mutațiilor literare petrecute în literatura noastră din ultimele trei decenii - e prezidat de o mișcare cu un suport filosofic abia întrezărit. E un proces care implică o dublă emancipare a poeticului: din mit și, drept consecință, din sine

însuși. E un răspuns - unul adecvat și original - la criza poeticului din ultimul secol, o criză a modernității, în principal. Noutatea opțiunii soresciene e întreținută de focalizarea actului de creație pe cea de-a doua mișcare, emanciparea poeziei din și de sine însăși. Astfel s-ar putea explica mai bine și conștiința textualizării și filonul intertextualist și croșetele postmoderne de care s-a vorbit, dar s-ar putea conferi poezicii soresciene mărci individuale ale figurii / figurilor sale emblematice.

Iată, luat aparent la întâmplare, un poem, *Viziune*, din *Moartea ceasului* (1966): «*Străzile erau înșesate de haine / Care își vedeau de treburi. / Unele alergau să nu întârzie la servicii, / Altele flecăreau, / Ori intrau în magazinele de îmbrăcăminte, / De unde ieșeau modele noi. / O servietă importantă, ministerială, / Flirta de o jumătate de ceas / Cu o poșetă de piele de șarpe, / Spunându-i direct, / Apoi de-a-ndoaselea, / Toate cuvintele referitoare la vreme. / Pe linia troleibuzelor / Circulau fiare de călcat. / Iar eu căutam oamenii. / Știam că trebuiau să se afle / Fie în buzunarul de la vestă, / Fie în fața ori în spatele hainelor, / Anexați cu o clamă.*»

Ne aflăm la doar cel de-al doilea volum al celui de-al 'doilea' Sorescu, așadar în plină (încă) surpriză pentru cititorul încă 'nemodelizat', dar și în plină decantare a unui lirism care luase în primire, potrivit criticii, parodicul și-l pusese să lucreze din plin la demantelarea realului. Parodiare a existentului, a poeziei, a Literaturii, 'muzeificarea' obiectelor ce nu trecuseră încă în inventarul liric canonizat sunt, de-acum, aserțiuni curente ale exegezei poezicii soresciene din acel moment, dar și de mai târziu. Judecățile critice, departe de a putea fi neadevărate, contribuie (voluntar, uneori, adesea involuntar) la o vicioasă receptare a poeziei autorului sau cel puțin la o acțiune de bruiaj a acesteia: ele extrag cu migală și cu fulminația 'descoperirii' la ...îndemână impulsuri gata-servite de poezia însăși și le oferă cititorului în chip de bruioane rețetariere. Mai mult, i s-a reproșat poetului pericolul mimetismului, al manjerismului și, mai grav încă, al autopastișării; toate acestea erau, desigur, locuri aproape comune în poezia autorului, dar s-a ignorat invocarea și utilizarea lor 'metodică', instituite de autor ca posibil răspuns ostentativ la însăși starea de criză resimțită de genul literar ca atare. Ceea ce pare să fi obstaculat cel mai mult situarea exactă a demersului autorului *Morții ceasului* a fost tocmai aparenta (și falsă) impresie că răspunsurile nu erau

altceva decât 'soluții' pasagere, la îndemână, simple 'oferte de serviciu'.

În realitate, ofertele-răspunsuri ale poetului nu reprezentau soluții (dinainte compromise, câtă vreme criza trebuia trăită / dusă până la capăt, cu o formulă celebră a lui Nietzsche-Heidegger), ci moduri disperate de a salva ce se mai putea salva din dezastrul care slăbise limbajul până la ultima sa verigă. Și Sorescu identificase o *verigă slabă* (nu cea montaliană, «*che non tiene*», deși ar putea fi invocată și aceasta, nu însă din perspectivă ontologică, ci poietică), ci pe aceea care transformase limbajul poetic într-un fel de festin dezagreabil. Desigur, întregul pariu al poemului este apelul la metonimie, utilizată 'metodic', ca un filtru fotografic instaurator de sugestie semantică novatoare: cuvintele, împrumutate zonei lor de uz comun, presupus ca a-poetic – anti- poetic, capătă o clară funcție insurecțională, subversivă; critica s-a grăbit să semnaleze funcția decanonizantă a metonimicului, spiritul ludic (de suprafață) care dezafectează alura morganatică consacrată de 'vechea' poezie, desolemnizează și desacralizează, nu poemul, ci însuși modelul instituit de 'facere' a poeziei. Aserțiuni exacte, pertinente, dar nu și suficiente pentru încercuirea autenticului spirit novator care prezidează întregul demers poetic sorescian din epocă.

S-a întâmplat, cu poezia lui Sorescu (dar și cu teatrul și eseistica și critica sa) un fapt care n-a avut ecoul scontat și meritat în exegeză: receptarea operei sale de către cititorul transformat în spectator. Și n-a fost vorba, cum s-a crezut adesea, mai mult din comoditate decât din maliție sau neînțelegere, de un succes pasager și circumstanțial: nu 'forma' poeziei, nici măcar mult invocatul pointilism n-au purtat, în exclusivitate - și în nici un caz în mod esențial -, răspunderea aceluși succes, ci ceva mai profund, ceva situat în însăși dialectica interioară a discursului sorescian. Poate tocmai ceea am numit emanciparea la puterea a doua a poeticului, o mișcare de fapt circulară, cu tot sensul hermeneutic pe care-l subscie de la Dilthey încoace.

Poetul divulgă, 'filosofic' vorbind, în poemul citat, procesul de reificare a naturii umane; 'obiectuaarea' ființei umane este, în primă instanță, un denunț al lumii 'moderne', pe cale să piardă priza esențialității. 'Subiect' recurent în cultura contemporană, la îndemână, nelipsit de un ușor gust de bagatelizare. Se întâmplă că astfel de 'subiecte' *tari* sunt cel mai adesea «atacate» de

versificatorii care, fie aflați în anticamera poeziei, fie lipsiți de o conștiință clară și fermă a acesteia, își închipuie, printr-o reprezentare falsificată chiar în punctul de plecare, că poemul are nevoie de o 'nervatură' ideatică (sau *ideologică*, în sensul etimologic al termenului) pentru a accede în orizontul poeticului. Constatarea e valabilă și pentru o întinsă parte a poeziei omologate la un moment dat din interese și cu criterii extra-estetice. De altfel, în epoca în care survine debutul și, apoi, primele volume ale autorului *Tinereții lui Don Quijote*, poezia excela prin proasta poziționare a subiectului liric în raport cu limbajul și cu funcția sa de cunoaștere: gândită ca proces deschis de cunoaștere discursivă, ea interfera narațiunea și sfârșea în tautologie și schematizare, când nu detot în ridicol. Și nu ne referim exclusiv la lirica proletcultă, căreia Sorescu și generația sa trebuiau să-i sustragă, și din interior, orice pretenție estetică, dar chiar la modelul liric interbelic, față de care 'noii' poeți se aflau într-o atitudine ambivalentă, dificil de depășit: trebuiau să reia, pe de o parte, discursul întrerupt în mod abuziv în deceniul al șaselea prin imixțiuni extra-literare și, pe de alta, să se îndepărteze, deseori tacit, rezistând presiunii unui cititor dornic să vadă legătura refăcută, de modelul ca atare, așa cum declara, cum consemnam în altă parte, Nichita Stănescu.

Sorescu alesese, cum se știe, o cale neomologată până atunci în praxisul liricii românești: debutul său cu parodiile din *Singur printre poeți* îi oferise prilejul - lui, dar și 'noii' poetici ce se configura chiar atunci prin interstițiile unei istorii ce părea să se deschide esteticului - să facă, în felul său, *tabula rasa* cu tradiția și cu derelecțiunile sale și, pe această bază, să-și prepare, *in vitro*, un model propriu; pe de altă parte, și iarăși s-a remarcat, el a apelat la modele de nivel secund (Topârceanu, Minulescu etc.), evitând și astfel recurența unor modele *tari* dar nu mai puțin periculoase din perspectiva șanseii de înnoire totală și de redistribuire a accentelor, funcție de noile solicitări ale unui cititor devenit brusc atent la metamorfozele liricii universale. Însă ceea ce nu s-a observat cu un necesar, dar destul de ipotizabil discernământ, a fost racordarea poeticii soresciene la *un* model al avangardelor. Sorescu este, și poate nu în ultimul rând, de la început un urmuzian în punctul de plecare, un tzarian, de unde prévertianismul său atât de des invocat, care rămâne doar un punct de convergență, un reper întâlnit pe drum, pe *un drum* propriu, pe care și l-a trasat încă din start, cu

decizie și cu un anumit orgoliu al celui care sosea la spectacol oarecum din afară, dar care își propusese, înainte de toate, să cunoască bine regulile și canoanele acestuia.

Nichita Stănescu *ocolise*, cum am văzut în altă parte, modelele Blaga, Bacovia, Arghezi (o excepție o constituise Ion Barbu); alți poeți le aleseseră fără rezerve (să ne gândim în primul rând la Ioan Alexandru și să încercăm să ne explicăm și astfel succesul răsunător al primelor sale volume și, eventual, declinul de mai târziu, atunci când fie că modelul a început să funcționeze în gol, fie că a fost deturnat, vezi *Imnele*, de la parcursul 'normal', previzibil).

Un filosof italian contemporan, Sergio Givone, atent la raporturile metamorfice dintre *logos* și *mytos*, scrie undeva că, în fața crizei, poezia se emancipează din mit emancipându-se pe sine din propriul Sine. Dar mitul este Sinele, substanța, conținutul profund al poeziei, iar poezia nici nu poate fi altceva decât emancipare, nu altceva decât actul de a ieși din sine însăși, printr-un reflex de autoapărare, spre a se putea contempla, autocontempla. Poezia este deci o trecere de la mit la logos, dar această trecere capătă forma unei interogații care este în mod precis o realitate de forma mitului. Mitul ca interogare înseamnă re-luare de la capăt a unei 'narațiuni' care și-a suspendat toate funcțiile referențiale, invenție fabuloasă fără început și fără sfârșit, lipsită de verificarea justificatoare. E vorba până la urmă de o cădere, nu înlăuntrul metafizicii, cum cred filosofii în descendență nietzscheană, ci în interiorul poeziei, dar exclusiv acolo unde poezia lucrează împotriva mitului și-l reîntâlnește și, în același timp, îl anulează, reinventându-l.

Încă într-un studiu din anii '40, W. Nestle (*Vom Mythos zum Logos*) remarcă evoluția («căderea», s-au grăbit unii istorici literari să decreteze) poeziei eline de la epică la tragedie și de la ea la comedie, recte la «drama satirică»; ca și cum limbajul, epuizându-și sacralitatea, s-ar fi întors spre propria sa precaritate, substituind patosul întemeietor cu derizoriul și jocul festin. Mitul s-a degradat, a trecut în logos, adoptând acea *koiné*, care nu mai este doar vorbirea standardizată, curentă, ci și o formă de discurs al «turmei».

Revenind la poemul *Viziune*, să remarcăm modul în care poetul, înregistrând efectul procesului de reificare a lumii, la capătul căruia se instalează, nu-i deplânge patetic emergența în termenii tragediei

ci, prin grila ironiei, îi parodiază prezența în forma unei «sărbători» numai în aparență nevinovate. Este o anticipare a ciclului *La lilioci*, unde centrul lumii, acel *axis mundi*, al unei comunități care se sprijină pe limbaj în tentativa de supraviețuire, se mută din ...Poiana lui Iocan în ...cimitir. E răspunsul, la rândul său provocator, la marea provocare a modernității târzii (mai ales la noi), e modalitatea iscusită a acestui spirit iscoditor și insurgent, care este Marin Sorescu, de a transforma wittgensteinian limbajul într-un fel de joc de puzzle.

Demantelarea miticului și carnavalizarea lumii

Într-un poem precum *În dungă*, procesul de instaurare a Textului devine simptomatic pentru poetica soresciană: asistăm, într-o primă instanță, la un act de demantelare a «sacralului», înțelegând prin acesta maniera gravă, 'romantică' (s-a vorbit cu precizie de un proces de deromantizare a liricului la autorul *Liliiecilor*), act urmat aproape concomitent de un altul, abia perceptibil, pe care l-am numi carnavalizarea lumii. Tonul este, desigur, ironic și parodic în același timp: «*La început nu era în picioare / Nici un munte, nici un vis. / Așa că nici ploaia n-avea rost / Să cadă de sus...*» Gestul subiacent, așa-zicând *subtextual*, este 'mimetic', în semnificația religioasă a termenului, de felul *Imitatio Christi*; este, de fapt, o *Imitatio mundi*, așa cum sunt multe poeme ale autorului, concepute pe modelul unei deflagrații a mitului, începând cu citatele poeme *Trebuiau să poarte un nume și Shakespeare*. Spiritul insurgent sorescian (mult mai evident și mai corosiv în dramaturgia sa) nu se instalează la un nivel primar, așadar genezic, ci la cel secund, fiindcă își ia ca obiect al actului său subversiv tocmai Literatura (facerea ei) sau, mai exact, Literaritatea, pe care, supunând-o acțiunii carnavalești, n-o face spre a o compromite, ci spre a o salva: «*Ploua din dunga pământului, / Picăturile porneau / Cam de unde vedem pe hartă / Polul Nord // Apoi formarea reliefului / Și mai ales a oamenilor / A deplasat centrul de greutate / Al pământului. // Norii, ca niște parașute, s-au ridicat sus pe cer, / Umflați de câmpul nostru magnetic. / Totuși, uneori, / Mai plouă și azi ocazional / Și atunci mă uit pe fereastră, / Sau în istorie, / Să văd care dintre noi / Merge în patru labe.*»



Lirismul sorescian poartă în sine – aş zice, înscris în chiar raţiunea lui programatică – un resort şi un mobil de natură apăsătoare exegetică; spiritul care îl animă este unul de natură hermeneutică; poetul refuză descriptivul şi discursivitatea (căci nu reprezenta chiar acest refuz miza parodiilor sale din debut?) şi re-interpretează ironic orice filon mitic care presează şi iscodeşte muzeul nostru imaginar, aducându-l la nivelul cotidianităţii. Iată un alt poem în care motivul mit(olog)ic al Troiei a devenit doar un pretext pentru acelaşi proces de de-mitizare şi, concomitent, de re-mitizare a cosmosului din imediata noastră vecinătate: «*În jurul nostru-s cai troieni / În care stau pitiţi oştenii / Şi noaptea ei deschid o uşă / în jos alunecă pe funii. // Din sticle, haine şi tablouri / Ce le-am adus, naivi, în casă, / Coboară cetele vrăşmaşe / Şi-n fruntea lor este un scaun (Troia).*»

Poezia lui Sorescu capătă deseori forma unei *Lamentatio Doctoris Fausti*, de care vorbea, dacă nu mă înşel, Adorno, dar care, la poetul *Lilieciilor*, a devenit un fel de *Lamentatio Doctoris Nastratini*. Cosmosul sorescian este unul post-dedalic şi post-icaric: toate aventurile, încercările, faptele mari, întemeietoare, s-au consumat, Lumea şi-a epuizat toate şansele, toate soluţiile mitografe, garderoba genezei e goală, iar ceea ce ne-a mai rămas este travestiul şi caricatura. Şi verbul s-a devalizat de orice funcţie întemeietoare, acceptând ca mărunţ remediu jocul carnavalescului, nu în variantă ‘veneţiană’, ci bizantină, ba chiar levantină.

Aici s-ar putea identifica, şi explica, contribuţia modelizantă pe care a marcat-o poezia lui Sorescu în contul promoţiilor recente, dar şi succesul său singular în plan universal. Dar exegeza soresciană se află abia la început. Opera sa, nu doar prodigioasă, dar şi organic articulată şi, mai ales, pluriformă, ne sfidează în continuare.

UN MESSER AL POETICII REFLEXIVE

Mircea Ivănescu întruchipează neîndoiește (într-o tăcere acuzatoare pentru critica noastră capabilă adesea să impună promisiuni de valori, dar incapabilă, ori inabilă, să descopere și să valideze experiențe literare *in actu*) una dintre cele mai frapante, originale și omologabile în plan european figuri ale poeziei românești din ultimele două decenii. «Cazul» său, fiindcă avem și aici un caz, se particularizează: critica nu l-a ignorat (stau măturie critici de adâncime precum Gheorghe Grigurcu, Al. Cistelean, spre a-i cita doar pe cei mai reprezentativi), însă actul de validare a survenit oarecum cu precauții inutile, la aceasta contribuind, în opinia noastră, și poetul însuși: Mircea Ivănescu și-a arborat, se știe, «figura» provocatoare a unui mim care, în spatele cortinei unei legende inventate ad-hoc, creează impresia unui rol carnavalesc, a scribului ce-și instrumentalizează vocația, devenită «il suo mestiere di vivere». Poetul pendulează ludic între afișarea unui interes în aparență non-literar pentru numărul de pagini scrise despre propria-i poezie și ispita de a-și delega printre confrăți o specie de non-șalanță față de propriile proiecte lirice. O capcană în care nu puțini a(m) căzut: poetul însuși și-a însușit, cu amărăciune, poate, lecția spiridușului care, la sfârșitul reprezentației, nu-și mai poate ascunde uimirea că prestația sa genială a ieșit aproape din economia jocului.

Cu siguranță, poetica practică de Mircea Ivănescu reclamă singularitate: o afișată și asumată inaptitudine de a se afilia uneia sau alteia dintre paradigmele lirice la modă răzbate și străbate întreaga experiență literară a acestui lucid, nemântuit de tradiție, alarmat de tenuitatea demersurilor «corale» și de fatiguitatea abceselor de mimetisme, răsunătoare, unele, abil mascate în falduri de sintaxe înșelătoare, altele. «Drumul» său a început nu se știe de unde, dintr-un nicăieri care înseamnă, în fapt, un *input* temerar în însuși Textul Poeziei, dezavuând discret și premonitor posibil și, poate, reale presiuni de părinți, unchi, bunici literari (obligatorii, nu-i așa ?, în marea lecție a formalistilor ruși), ale căror experiențe le-a diseminat, dizolvat, dezagregat în corpul poeziei sale. O poezie «decapitată», mai exact, un poem «decapitat»: căci (iar critica n-a luat aminte la anumite sugestii poetice ale autorului), poemul mirceivănescian probează o admirabilă lipsă de prejudecăți în construcția stilistică. Experiența este, desigur, de natură muzicală,



ca la Bach ori ca la César Franck, nu există un *incipit*, ori el poate fi o oarecare frază muzicală, un motiv survenit în orizontul «facerii» din presiunea limbajului însuși (care aspiră să se vorbească pe sine, într-o autooglindire amoroasă), reiterat apoi în mijlocul poemului-partitură, anticipat, reluat, într-un joc savant, genial instrumentat, în spiritul unei monotonii care, astfel, într-o poetică înnoitoare, reabilitează un fertil schimb contrapunctic între aparență și real.

Iată cum se «creează» (se «face») și se autogenerează (se înfăptuiește) un poem în perspectiva acestei practici scripturale care știe să valorifice magistral toate presiunile unei oralități salvate de pericolul retorismului îmbălsămat: (*«alt exemplu este vestitul spirit al unui purice tipărit de Valéry în a sa fizionomie radicală»*) // dar dacă într-o carte care se cheamă lumina zodiacală, poți, deschizând-o, să găsești rânduri, din care să iei / îndemnul de a desena sufletul unui purice – / atunci, nu e la fel de cu puțință ca din fața unei ființe / – care chiar dacă nu-și întoarce ochii spre tine, e-alături – / nu ți-ar fi în putere – măcar țipându-l, pe neașteptate / la ureche – bau – să o faci să-ți dea adevăr / o clipă privindu-te – (și ar căpăta ea însăși viață, / viața asta, palidă poate, dar sunătoare, a vorbelor,) chiar dacă doar a vorbelor tale?) – atunci ar fi la fel de posibil / ca, privind-o, să desenezi sufletul luminii de soare... (*despre lumina zodiacală de asemenea*).

Mircea Ivănescu este unul dintre puținii poeți actuali – români și nu numai –, al cărui oarecare poem, luat la întâmplare, devine structural o artă poetică. Să descindem prin urmare în laboratorul de creație al acestui poet nepereche, cum îl numea Gheorghe Grigurcu, urmând îndeaproape structurile paradigmatică ale *poiesis*-ului. Titlul însuși (ca toate titlurile poemelor lui Mircea Ivănescu) devine instructiv și pentru «pedagogia» creației, întâi prin acest plonjon aparent spontan în magma poeticității, devenind un fel de salt de la trapez în care plasa de control e invizibilă, dar există, căci poetul și-a luat toate precauțiile; cheia de control a actului poetic producător e chiar intertextualitatea care devine miza majoră a lirismului; inter-textul funcționează aici, spre deosebire de cazurile așa-zicând «clasice», în sub-text, asemenea unei substanțe adjuvante menită să structureze procesul coagulant al unui nou derivat (al)chimic; *Despre lumina zodiacală...* încorporează un enunț valéryan care va funcționa în întreg corpul poemului ca un

operator, iar paranteza preliminară avertizează asupra procesului de instaurare a poeticității, mizând pe o funcție de «punere în abis».

Poemul debutează pe trei tronsoane: al referențialității, al auto-referențialității și inter-textualității, conservând un proces de semioză deschisă, prezentă până în final, un final care lasă deschisă o re-întoarcere în punctul inițial; mișcarea poetică se desfășoară în cerc, mai exact concentric, după o «metodă» de învăluire, reluând în spirală enunțuri, sintagme și chiar cuvinte care alimentează puternica impresie a unei *ars combinatoria*. În fapt, ne aflăm în chiar miezul unui proces asumat de textualizare, iar Mircea Ivănescu reprezintă, în opinia noastră, exponentul cel mai autorizat al modelului post-modern pentru poezia română actuală: scriitură și lectură funcționează într-un sistem intervectorial de generare și de control, cu exploatarea unor enunțuri poetice care trimit la acel *loco dolente* care este amintirea ori re-amintirea altuia, recte a altui poem invocat acum spre a susține actul creativ.

Cum am văzut, un poem debutează (numai în aparență sentențios și apodictic) într-un stil asumat poetic, în care asistăm la o curajoasă separare între subiect, actant și eu, ultimul antrenând dimensiunea asumării integratoare a referinței la real, cu finalitatea substituirii (prin abolire) a acestuia din urmă : «*Dar dacă într-o carte care se cheamă lumina zodiacală, poți, deschizând-o, să găsești rânduri, din care să iei / îndemnul de a desena sufletul unui purice...*» ; apelul la conjecturi sintactice de proveniență asumat narativă, cu emergența unor cuvinte de legătură pe care tradiția poetică le incrimina construcției poetice ; spre exemplu, conjuncția «dacă», precedată frecvent de «dar», devine un operator suveran și productiv al acestui discurs poetic, suspendându-și funcția condițională și articulând conjunctura intimă dintre text și inter-text, dintre planul referențial și cel auto-referențial. În fapt, tehnica utilizată aici de poet, chiar susține, și în mod asumat, relația dintre aparență și real, căci, spre pildă, în versurile citate, influxul semantic șubrezește premisa condițională și afirmă posibilitatea realului : în alți termeni, cartea («într-o carte») chiar o deschizi și (chiar) găsești rânduri și (chiar) iei îndemnul de a desena sufletul etc.... Astfel, lectura, plasată înaintea actului instaurator al creației, funcționează ca un acumulator / carburator energizant, procesul de semnificare devine așadar un proces de combustie interioară, un

declic, o «scânteie» electrică prin care demersul poetic devine posibil.

Un acut proces de textualizare devine elocvent și responsabil de tensiune poetică la Mircea Ivănescu : reflexivitatea (proprie acestui discurs întemeiat pe ironic) este consecința acelei tensiuni a limbajului care își fixează în el însuși propriul suport – textul se relatează pe sine, devine propriul său referent –, iar intertextul intră în acest joc asemenea colorantului care susține «desenul»; mai mult, în această poezie, aluzia la exercițiul poetic, ca și când autorul ar dori să lase «la vedere» propriul mecanism de instaurare a textului; s-a remarcat (Al Cistelean, în primul rând) regimul deceptiv al poeziei lui Mircea Ivănescu; e curios însă cum deceptivul ivănescian nu este nici premisa, nici rezultatul unei crispări a discursului, dimpotrivă, el pare corolarul, mereu deschis, al unui proces de «slăbire» a sintaxei poetice; ironicul e cel care acționează ca un filtru-supapă, prin care se degajă cu o admirabilă naturalețe, toate tensiunile presupuse.

Și livrescul operează în această poezie cu punțile inspirației ridicate în regim de de-tensionare (des-cordare) a poeticității, căci intruziunile meta-discursive calmează și domesticesc alura gravă a semnalelor care vin dinspre orizontul cotidianității: *«Închipuindu-mi că un simplu citat din gide ar putea descrie o scenă reală»*; deceptivul, ca și ironicul, converg, la Mircea Ivănescu, spre instanța alveolară a ludicului, care așează procesul poetic sub semnul dorinței. E un proces de posibilizare, de configurare a unei întregi aventuri discursive care lasă liber jocul variantelor posibile. În această perspectivă, poetul nu ezită să convoace toate mijloacele, toate metodele, toate strategiile poetice și poetice *in actu* spre a «slăbi» discursul, spre a-l fluidiza; procesul, cum am subliniat, este în principal unul textualizant, dar poetul a manevrat, într-o perspectivă post-modernă, toate achizițiile în domeniu din ultima jumătate de veac. Căci autorul nu ezită, cum se poate constata, să instituie actul de creație ca pe o semioză deschisă, invitând pe cititor să participe efectiv la actul de instaurare a sensului: *«...e ca în cartea pe care atât am vrut s-o scriu – m-așez / la picioarele ei – de aici, de jos, privită / fața ei este nemaipomenit de limpede – stă / nemișcată, ca o statuă, vrej peste vrej / mă clădesc din concupiscentele mele, unde veghez / de atâția ani, și cresc spre această slăvită / lumină tăcută, care e fața ei – și mă / gândesc că*

*trebuie să mă grăbesc. să creez // acuma lumina de amintire care
să dăinuie. // însă ea e atât de străină – eu pot / firește, să fac
dantelăriile mele de spaime // și să le așez pe carnea care e
imaginea ei, cu tot / ce a însemnat ceasul acesta, numai că știu / că
ea nu e cu adevărat aici. locul ei rămâne pustiu. ».*

În planul «fabulei», referențialitatea traduce aici asistarea ivirii, nașterea poemului, însă «lecția» se întoarce împotriva propriei promisiuni, de unde registrul intens deceptiv pe care-l sugerează, nu prea departe, sub aspectul eticii lecturii, de celebrul vers axiomatic mallarméan despre toate cărțile citite ori de imaginea-emblemă a lui Borges, a Cărții Unice. Modelul original, prea-original al poeziei lui Mircea Ivănescu, se sprijină pe un efort de veghe dureroasă la apariția, în magma limbajului, a poemului, la contemplarea lucidă a zbaterilor siderate de alunecări, disipări și reluări – procese grave, cutremurătoare, din care însă poetul a păstrat numai eco-ul prelung, aparent tranchilizant –, trecând printr-un mecanism de dezagregare a înseși literarității spre a se putea «privi» mai fructuos în acel hău, în acel lăuntru surprins, o clipă-două, în abia perceptibile refluxuri de repaos: «înțelegerea – să ne rugăm pentru această trecere / de la privire către înscrierea – de un moment, sau mai mult / dăinuitoare lăuntric – a unei imagini, cu lucruri, ființe, / în compoziția expresivă (cât să ne strângem în fața ei, / s-o privim ca la muzeu)...», versuri de o coerență expresivă dificil de identificat în spațiul poeziei noastre actuale; trimiterile frecvente, în poezia lui Mircea Ivănescu, sunt ușor de recunoscut, devenite aproape ticuri verbale, de fiecare dată referindu-se la poezie și la *figura* ei, ca în aceste versuri în care aluzia la faimoasa interpretare dantescă a propriei «Commedii»: «*săptura ei anagogică, adică la nivelul al patrulea / de interpretare – și ea, privindu-mă intens, / exact în dimineța când începe absența acelei ființe / de care vreau să m-agăț, cu dinții strânși...*».

Poetica lui Mircea Ivănescu este, astfel, și o încercare de depășire (*Verwindung*) a lirismului modern, iar nu prin subterfugii și prin apeluri la aventuri extra-literare, ci disperat, în chiar lăuntru experienței crude a acestui *modus scribendi* ce înseamnă, vai!, în egală măsură, un *modus vivendi* la capătul unei angajări, în chiar ființa limbajului, la care Lumea închide Cartea. Sau o deschide. Cine știe. Extaziați de experiențele atâtor mari poeți de aiurea, încununați și laureați, ne învecinăm atât de norocos cu un mare poet al

acestui timp «trebuincios» și, poate, nu știm. Ori nu ne vine să credem.

SFÂȘIEREA MITULUI POETIC

Nici unul dintre poeții celui de-al doilea «val» al generației șaizeciste (aceia debutând în 1968) nu autentifică, prin schimbarea definitivă a sintaxei poetice, precum Virgil Mazilescu, impulsul de înnoire *absolută* a liricii românești din acest secol în refuzul tacit al tuturor achizițiilor «moderniste». Dacă prin Nichita Stănescu, poeticul ieșea scuturat din «somnul dogmatic» al trecutului imediat, iar prin Marin Sorescu, grila parodică aducea o supraveghere a discursului mult așteptată (dovadă succesul neobișnuit la public al acestei poezii privită cu țâfnoasă neîncredere de către critică), cu Mazilescu se surpă toate tabuurile cunoscute ale interiorității lirismului, se prăbușesc, fără nici umbră de ostentație, într-un mod aproape *natural*, toate «legiferările» ținând, încă, de o adevărată scolastică a prejudecăților.

Poetul era suspectat, pe nedrept, de o tacită reluare a tehnicilor suprarealismului, fapt datorat percepției exterioare a timbrului personal al poeziei sale și a avut drept consecință un fapt aproape insolit în peisajul poeziei române de atunci: versurile mazilesciene au obligat pe toți poeții momentului (inclusiv pe cei iute «clasicizați», pe Nichita indiscutabil) la un proces de destindere a discursului propriu. Trebuie observat, printre altele, că el, discursul poetic al acelor ani, se menținea încă «tare» (discursul «forte» ce va fi, abia, peste vreun deceniu, incriminat în favoarea unui «debole»), în ciuda unui program decanonizant care includea, fie și instinctiv, retorica îmbălsămată (termenul e, cum se știe, al lui Genette), nu doar cea presând, de-acum, neputincioasă, din «cadavrul» proletcult încă nemumificat, dar și din «legăturile primejdioase» ale paradigmei tradiționaliste interbelice, descoperite în sfârșit și reactivate fără măsură.

Însă și mai paradoxal apare totala lipsă de reacție poetică a lui Virgil Mazilescu la programul onirist al grupului care l-a inclus (spre deosebire de Daniel Turcea), ca și de o anumită influență a modelelor «tari» europene ale timpului (e dificil de explicat, spre exemplu, cum, trudind la o traducere a poeziei lui Michel Dégu, cum rezultă din corespondența cu D. Țepeneag, publicată ca appendice la volumul de *Poezii*, de la Editura Vitruviu, 1996, resorturile poetice ale traiectului său rămân în totalitate imune!);

dacă adăugăm la acestea și impresia de puternică, neobișnuită coerență a poeziei sale, s-ar contura impresia că Virgil Mazilescu *găsise*, încă de la debut, mecanismul propriu de producere a poeticului și a rămas, apoi, până la sfârșit, cantonat în el, cu convingerea, probabil, că *es gibt*-ul poate, singur, justifica o aventură în câmpul literaturii. Critica, așa cum avertizam, nu s-a prea remarcat în virtuți receptive capabile să potențeze «descoperirea» poetului; nutrim, totuși, convingerea că poezia lui Mazilescu a devenit repede modelizantă și asta, mai ales, prin lucrarea poetilor înșiși: mai atenți la ofertele interne ale acestui tip de discurs, poeții (cu siguranță, cei din promoția șaptezecistă, Ion Mircea și Dinu Flămând, Daniela Crăsnaru și Mircea Dinescu, dar, mai ales, optzeciștii) au fost cei care au omologat poezia aceasta, ducând-o, adesea, până dincolo de limitele *manierei*.

Dar în ce consta, de fapt, *descoperirea* poetului corabian? În planul mai general al conștiinței critice, așa cum anticipam, Mazilescu *văzuse* necesitatea *slăbirii* discursului poetic, amenințat, la nivel de reprezentare ideatică, dar, mai ales, la nivelul așa-zicând al «mecanicii» forme, de înghețare și împietrire, refuzându-și avantajele unei fluidizări atât de necesare; pe termen mai lung, intuiția mergea către omologarea ontică a poemului, într-un efort de autentificare a actului de semnificare. Totul se află aici: abolirea totală a retoricului, accidentarea voluntară și, adesea, programatică a sintaxei, eliberarea versului din coercițiile formalizării excesive, adoptarea funcției iterative a unor nuclee «narative», într-un cuvânt, o adevărată *schimbare la față*, instituită însă cu răbdare și silențioasă lipsă de pretenții auctoriale, încât ea a putut să se transfere până la «inundație» în faliile diverse ale poeziei acestor ani, fără să mai fie nevoie, din păcate, să dea seama asupra originii sale.

Un poem postum, intitulat provocator *v.m.*, dar care s-ar vrea un *autoportret*, e simptomatic pentru mecanismul de producere a semnificației (ar spune Riffaterre) poetice: «*mama lui a murit acum douăzeci de ani / tatăl lui (trist și el) ieri către ora cinci // ani și ore // frate nu a avut soră nu a avut / întinde leneș mâna deschide dulapul din baie urlă / scoate un bandaj pentru inimă – scoate inima caldă / a margaretei*»; cum se poate ușor constata, poemul că nu revendică nici una din vechile sale mize, instaurându-se aproape «de la sine», cu o naturalețe pe care nici una dintre poeticile

avangardiste nu și-a asumat-o programatic și pe care nici măcar experiențele novatoare ale anilor 60 nu le-au instituit printre exigențele definitorii; și totuși, vom anticipa, încă o dată, afirmând că poezia lui Virgil Mazilescu este, dintru început, asimilabilă paradigmei post-avangardiste (sau experimentale, spre a prelua, cu tot cu disociere, o propunere a unui critic italian, Guglielmi, revalidată, la noi, de același Marin Mincu); iar mai înainte de a vedea dacă noua «cheie» interpretativă poate deschide «obscurul» discurs al poetului român, să vedem în ce mod premisa teoretică citată ar putea facilita o mai exactă măsurare a rolului modelator al poeziei mazilesciene în contextul epocii și după.

Trimitând, pentru întreagă problemă teoretică a noilor «programe» din anii 60, dar ale căror consecințe nu s-au epuizat nici azi, la introducerea lucrării de față (ca și la polemica iscată, cu vreo zece ani în urmă, în critica noastră, între Marin Mincu și Nicolae Manolescu), vom reține aici doar câteva accese inductive prin care vom încerca să poziționăm mai exact configurația exterioară, dar esențială, a poeziei lui Virgil Mazilescu: dublarea discursului literar de o conștiință critică (de care am mai vorbit în paginile lucrării noastre) ar fi o primă achiziție disociatoare, cu un halou seductiv de neglijat; apoi, căutarea de noi structuri expresive, de noi «paste» stilistice, pentru a face loc unor «materiale» insolite (și care, cum vom vedea, și la poetul nostru, vor angaja poeticul în ceea ce s-a numit «scandalul ontologicului»), precum și ideea de trudă în laborator, cu întreaga sa conotație «instrumentală» ce sugerează inclusiv tehnici de deconstrucție. Discursul lui Mazilescu nu e, prin urmare, îndatorat nici suprarrealismului, nici modelelor emergente în epoca debutului, cât unei descoperiri pe cont propriu, la incidența insatisfacției acute resimțite față de convenționalizarea excesivă a sa, dar și față de soluțiile propuse de predecesorii săi imediați. Descoperirea, care înseamnă deopotrivă și asumare a tuturor riscurilor posibile, se produce sub semnul unei mișcări *atopice*, căci discursul său, odată început, va urmări cu obstinație o singură exigență, aceea a coerenței interioare, în ciuda unei suprasolicitări a aparenței (superficiale) de monotonie; este cu siguranță și motivul pentru care Virgil Mazilescu a scris extrem de puțin, fapt explicabil, în primul rând, prin reprimarea oricărei tentații de schimbare ori de «înnoire» a registrului.

Regimul acestei aventuri poetice este cel al solitudinii și al pacienței: poetul e un «administrator», nu al lumii, ci al unui cod personal al ei, în care cuvintele și-au pierdut aura «veche» (cea livrată de poetica modernității, fie ea și aceea mallarméană), câștigând însă în efortul de vitalizare, de ontologizare a poeticului; în fapt, dezambiguizarea nu s-a propus, în ciuda afișării unei simplități în ținută de metodă, căci transferul (limbajului) în ordinea realului *viu* nu duce automat la o dezvăluire semantică, dimpotrivă, enunțul se conservă la nivelul unei obscurități, care însă nu-și mai abrogă nici o virtute separatoare, nici un clivaj existent / poetic, fiindcă obscurul e chiar regimul vitalului: *«când administratorul și-a dat în cele din urmă seama / că partida este definitiv pierdută – a avut chiar și o revelație / pentru că stătuse singur în camera lui de la subsol / vreme de zece zile necesare și suficiente (afirma un / anume blaise pascal) pentru revelația revelațiilor: multe / ai putea să mai afli despre tine rămânând singur / într-o încăpere vreme de zece zile // (în pofida oricărei convingeri mallarméene potrivit căreia / cuvintele s-ar atinge nu se știe dracului cum și ar deveni / pline ele însele regale - atâta tot) // da ploaia asta fără milă și fără capăt: / fericirea ta cu zece boturi / pe zece labe: miros și urmă și scâncet / și pipăit al animalului»*.

Pare surprinzător cum scenariul narativ nu «obosește» discursul, chiar dacă «slăbirea» este liminară, poeticitatea rămâne întreagă și rămâne încă din *input*-ul percepției, revalidându-se continuu, pe măsură ce lectura înaintază; se verifică prin aceasta succesul imediat al poemului la nivelul lectorilor «experimentați», adică al poetilor înșiși, dovadă stând procesul influxionar indus de scriitura autorului chiar la poezii pe deplin formați (Florin Mugur, Marius Robescu), dar mai ales la promoția anilor 80, unde impulsul eliberator al discursului poetic se va împlini definitiv și irevocabil, devenind rațiunea însăși a sa de a fi; să nu uităm, însă, că promoția amintită va transcende limitele antiretorice ale autorului lui *Guillaume poetul și administratorul*, riscând, adesea, cum se va întâmpla cu Mircea Cărtărescu, căderea într-o nou retorism, pe care intertextualitatea nu-l va mai putea salva totdeauna; ne referim la spiritul de economie expresivă ce se instituie ca o constantă «tehnică» a scriiturii lui Mazilescu, impresia de «studiu în peniță», cu tăieturi extrem de rafinate și subtile ale unor contururi fragile, trădând în egală măsură frica de excedentare figurală și detracarea

discursului prin imixtiuni exterioare, prin adaosuri ce ar putea fisura «susurul» viu și limpede al vitalității deschise printr-o simplă tăietură în «corpul» albul al hârtiei.

În poemul *serbările*, spre exemplu, din primul volum, «peizajul» e, în aparență, chagallian, ca unic și sărac indiciu al prezenței unui puseu avangardist (expresionist), cu o consistentă doză de «sonatină» bacoviană, scoasă din interiorul întunecat și plumburiu în monotonia vitală campestră: *«1 cobori din când în când în sat cu pași de stinsă / fanfară: un băiețandru. / ecoul fără sfârșit al dulgherilor / un păianjen cu creasta de aur / și chiar cele mai mărunte și mai puțin respectuoase dintre in- / sectele ținutului (ale auzului) coboară o dată cu tine. 2. și n-ai să uiți: pe marele hipodrom din spatele casei tale / (printre arbori ocrotiți de lege) se petrec uneori întâmplări cu / totul neobișnuite. astfel într-o dimineață lacomă (atât de ploioasă / și atât de lacomă) un cal a deschis încet ușa grajdului și-a des- / făcut aripile și a zburat. pe urma lui cei șase paznici nu l-au / prins nici astăzi.»* Impresia primă și puternică e de pastel deschis direct în magma realului, cu înscrișuri cromatice evident onirice, însă trebuie imediat remarcat faptul esențial că raporturile s-au schimbat, în sensul proiectării și dizolvării, până la ștergerea hotarelor, visului în literalitatea realului. Nu se simte, în lirismul lui Mazilescu, nici un efort, nimic trudnic, nimic laborios, *textul* poemului acoperă, integral, nevoia figurală de tăietură într-o magmă încă încinsă, dar este, desigur, vorba numai de o aparență, căci în «laboratorul» disimulat se presimt operații de acută chirurgie expresivă.

Tehnica poetice specifică propriu-zisă e aceea a aglutinării, substantivul fiind elementul «tare» al discursului, reinvestit permanent cu funcția sa nominală și numenală (adamică): *boabe de mei risipite ici și colo: vulpea roșcată furișându-se prin bălării. / iată după unii imaginea simplității. / tu ce crezi? încurcăturile plânsul la trompetă fruntea sprijinită în palme / toate astea vor veni mult mai târziu. și atunci când vor începe să vină / nu se vor mai sfârși niciodată. nuuuuu. niciodată. / ca soarele negru al melancoliei? ca soarele negru al melancoliei.»* (poziția incomodă din care ne rugăm). Mazilescu a deprins secretul marilor esențe poetice livrate în doze parcimonioase, de extracție alchimică, atingând corzile incandescente ale instrumentului dezacordat al poeziei strunit, prin magia naturaleței, să reia arpegiile unei

simplități organice. Numai în Rilke cel din *Elegiile din Duino* am mai auzit aceste sunete cristaliforme, cărora, acum, poetul experimentalist le aplică o operație palimpsestică, de retrezire la o nouă viață, la un nou *real*, nu prin purificare exterioară, ci prin decantare intimă, într-un efort de demantelare a licărului vital care dormitează în profundul oricărui lucru. Însă conștiința poetică veghează permanent, obliterated orice ispită a împietririi enunțului în reprezentare, refuzată cu sistem. E marca de forță a acestei poetici iscată la întâlnirea textului cu pliurile vitalului, pe care cuvintele nu le acoperă, ci le deschide, în venele limbajului, mici alpii generative, în care procesul semiozic e *in actu*, luându-l ostatic pe cititor. «A vorbi limpede», de la izvodul lumii, a vâna primordialul «mărunt», așadar insignifiant, a apela la vechea metaforă a săpării, recuperată printr-un fel de mimetism al naturii ca proces genuin de naștere continuă («dacă tremură un copil – se aprinde pe boltă lumina stelelor / dacă plânge un copil – în spatele casei o draperie de grindină cade // vorbește limpede și vei fi mâine stăpânul lumii // copil care nu știe nimic din ce s-a petrecut înaintea / nașterii sale: un drum pavat cu bune intenții // prin urmare acolo voi săpa lângă iedera aceea putredă / în zumzet preadulce în zumzet voios de albine / și las apa să cânte și norii să curgă și focul să pâlpâie / cel ce vorbește limpede va fi mâine stăpânul lumii (sfârșitul lecției de istorie (profesor guillaume) pare miza supremă al acestei poetici.

Poezia a atins punctul de sus al transparenței goale, în disprețul oricărui *nisus* transcendental, verificând *in act*, asta însemnând în procesul de semnificare, adevărul elementar, intuit fulgurant de-a lungul dramaticei istorii a poesis-ului, că nimic *nu se dă* în real care să *nu se dea și în poetic*; este ambiția deschis asumată a unui «program» estetic, diseminat în chiar corpul poeziei, pe care Virgil Mazilescu l-a propus contemporanilor, dar, mai ales, succesorilor săi, cu o abia camuflată bucurie a unui pariu dinainte câștigat. Căci coerența – de care am vorbit atât de mult –, siguranța articulațiilor trădând deopotrivă conștiința sechelelor, a scoriilor de pe care nu s-a șters încă forma putridă a moluștelor ieșite din mâlul unei tradiții extenuate de căutări dereglate și de eșecuri răsunătoare, simplitatea metodică, însumând prin depășire experimentul laboratorului secret au dat iluziei – că poezia mai este posibilă, fiindcă tocmai *este* și că *făcerea* ei este în mod egal un dar și o lucrare *mecanică* asupra

formei – o consistență imediată. Virgil Mazilescu nu și-a creat precursorii, și aceasta pare să fie unicul trofeu care-i lipsește; dar a instituit (aproape), dacă nu un tronson paradigmatic, atunci cel puțin o modalitate singulară de domesticire a discursului poetic contemporan lui, intersectând viața, substituindu-i emergențele inconsistente. *Gestul* său poetic este departe de a-și fi epuizat ofertele iscoditoare. Exegeza poeziei sale e abia la început.

DIVERSITATEA DIVERSULUI

Fisurarea formei

Pare ciudat cum poezia Angelei Marinescu nu a fost, cel puțin până de curând, receptată de către critică în perspectiva experiențelor generației autoarei *Blindajului final*; căci, prin vârstă și prin efortul dramatic, la nivelul conștiinței poetice, de reiterare, în mișcarea interioară a lirismului, a tensiunii «modernității târzii» dintre ființă și limbaj, Angela Marinescu aparține de drept familiei acelor care, sosiți imediat după generația «dezghețului» și a antidogmatismului, resimțeau nevoia, ca Daniel Turcea, Virgil Mazilescu, Ileana Mălăncioiu, unei reintegrări în prelungirea asaltului către metamorfozarea poeticului la nivel, mai ales, formal declanșat de generația post-eminesciană a lui Arghezi, Barbu, Blaga, Bacovia. Lirismului acestei poete ce ne apare, la o relectură a operei sale, unitară și egală cu sine de la început și până la ultimul vers promis și restituit în substanța extrem de densă a ultimelor sale apariții editoriale, îi este proprie angajamentul nu neapărat etic, ci ontologic, fiindcă poezia e gândită acum ca modalitate prioritară de în-ființare.

Volumul *Var* (din 1989) se constituia deja, cum relevam într-o cronică scrisă la apariția lui, dar publicată abia în nr. 3 / 1990 al revistei «Transilvania», ca o probă majoră de rezistență a poeticului la presiunile exterioare (dinspre criza de identitate la palierul conștiinței decrepite a timpului, dar și din direcția «modelor» și chiar a unei emergente restructurante a poeziei, dincolo de coerența sa internă). Tonalitatea gravă, marea economie «conținutistică» (de unde impresia puternică a unei neobișnuite concentrări și, drept urmare, a unei neobișnuite tensiuni), regimul «negativ» al perspectivelor prin care e privită și cucerită lumea prin mijlocirea cuvintelor asupra cărora apasă covârșitor aproape «blestemul», «damnațiunea» spunerii, care înseamnă trădare, o «disonanță», la nivelul expresiei și la nivelul ansamblului, abia ascunsă în vaierul unei cadențe de orgă scăpată de sub presiunea armoniei, toate configurează un traiect poetic exemplar, singular, omogen (în sensul absenței unor «accidente» susceptibile să modifice esența poeticului), pe care Angela Marinescu a pășit cu siguranța

înzestrării, dar și cu încrâncenarea neliniștii unui act temerar. Nu există, poate, cum s-a remarcat, sens evolutiv în acest traiect poetic exemplar, dar există, neîndoiește un sens al radicalizării lirismului și pare oarecum surprinzător faptul că el se regăsește cu evidență și în mod constant la palierul potențării conștiinței poetice, mai degrabă, decât în datele experienței vii a poeziei; totuși, confruntând mai cu atenție textele din volumul *Var* cu cele din volumele anterioare, antologate aici, se pot sesiza câteva modificări operate de autoare, care, chiar dacă puține, par numai în aparență inesențiale: în fapt, ele depun mărturie despre transformarea pe care conștiința poetică a spectacolului universal a cunoscut-o (să remarcăm, cu titlu informativ, ignorarea unor poeme, din producția anterioară, prinse în jocul convențiilor lirice ale timpului redactării, ca și renunțarea la titluri, ca preeminente ale articulării unei noi organicități a poeziei).

Ceea ce caracterizează din începuturi lirismul Angelei Marinescu e refuzul discursivității: îndepărtând tentația unei «orchestrări» a temelor (ispititoare totuși, prin natura lor receptivă la o fulgurare și o respirație largă!), autoarea a știut să pună în mișcare, cu o siguranță rară, un mecanism de «destructurare» a realului, de «granulare» a ființei, spre a oferi spre contemplare conștiinței aprehensive priveliștea unei lumi fisurate cu «program» (mai ales poetic și poietic); gestul acesta nu-i lipsit de o contaminare psihanalitică sau, oricum, autoarea resimte acest efort până la pragul unei experiențe apropiate de cea a operatorilor anumiști, de unde și frecvența împovărată, în *corpus*-ul semantic al poemelor, a unor termeni «specializați» (creier, sânge, limfă, craniu, instinct, toxic / ă etc.). poemul e, deci, *anamorfoză*, iar tensiunea pe care o dimensionează vertical în forma unui extaz (stăruie în toată poezia autoarei această *figură* a unui extaz și a unei exultanțe, dar mereu sub semnul unei suferințe liminare, cu consecința focalizării în cuvânt a unei soi de angoasă pustitoare) trădează o insolită capacitate a conștiinței în receptarea lucidă și impenitentă a lumii. Fervoare și conștiință constituie cele două borne majore, într-un sistem de referință aporetic, ale discursului poetic articulat de autoarea *Blindajului final*: în funcție de preeminența uneia ori a celeilalte, de licitarea uneia ori alteia, comentatorii au diagnosticat lirismul Angelei Marinescu într-o direcție ori alta, așa încât nu cred a exista, în această perspectivă, un

statut ireconciliabil al receptării. Important ni se pare a se releva cu pregnanță emergența conștiinței (*critice*) ordonatoare în magma poemului, unica în stare să confere coerență, stabilitate, durată efortului poetic.

Faliile tematice, nucleeele (*nervaturile*) conținutistice ale poeziei Angelei Marinescu sunt, puține numeric, cele concentrate în curgerea alveolară a unui *gol de ființă*: fisurarea (în sensul de proces, de «productivitate» dată în limitele unui destin implacabil!) realului, inconsistența acestuia, sentimentul deșertic, al vidului ce ia în stăpânire fruntariile existenței, declinarea potențialității instauratoare de sens a cuvintelor și, prin asta, punerea în paranteze a oricărei contaminări retorice, conștiința lucidă dar nu mai puțin pustiitoare a morții, proba adevărului, a demnității și curajului identității de sine etc. Ca în marea lecție a modernității europene timpurii (Baudelaire, Mallarmé) e respinsă capricioasa «betie a inimii» în favoarea unei lucidități a cărei menire pare să fie tocmai aceea de a identifica, în post-fisurarea ființei, acele elemente, stări, staze, responsabile de tensiunea gândirii poetice, capabile să conserve conștiința, să o sustragă degradării și disoluției. Neobișnuită este și economia de mijloace expresive care supun poemul la o încercare dinaintea pericolului uniformizării tonale, monotone, a discursului; intervine însă salutar aceeași conștiință critică, tradusă, la Angela Marinescu, într-o capacitate cu adevărat excepțională de supraveghere a enunțului poetic, prin care monotonia, dată, este asumată din interior, până la exorcizare, care îndepărtează pericolul incriminat: «*monotonia adâncă a feței / melancolia mâinilor introduse în fisura (violetă) / o altă lume / instinctul în fața cerului...*» (**Retrasă**) sau «*...legea de fier în interiorul dens al / monotoniei / cuvinte obsedante atrag măduva spinării...*» (**Înspre abis**). Monotonia – ori corelativul ei poetic, plictisul, mereu asociate cu «instinctul» și cu «obsesia», aceasta de pe urmă pusă în seama cuvântului – conotează, în poeme de o articulație post-expresionistă, tensiunea suferinței, a neîmpăcării dinaintea obsesiei morții, nesfârșirea unei dureri albe, de *var* (și, în acest sens, ni s-a părut superfluă dacă nu chiar neinspirată trimiterea, din motto-ul cărții, la suprarealități mitologice persiane cu referință la termenul «var», ale cărui conotații proprii și figurate din limbajul literar curent sunt, oricum, mai mult încărcate de expresivitate): «*Plictiseală și instinct, ființă / ce stai nemișcată în*



mijlocul tăcerii...», în poemul intitulat chiar Plictiseală, în care regăsim, parafrazată și adusă spre cerințele lirismului, chiar o axiomă camipetresciană (câtă otravă în sânge, atâta nebunie, spune poeta) și în care versul final numește răul constitutiv al conștiinței: «extazul sfâșie carnea» (Plictiseală).

O nemântuită sete de purificare străbate prin încercările grave ale ființei cutremurată de conștiința «pătării», a păcatului, sete ce se altoiește și pe figura organică a poemului, căci, se spune în text, «Să spăl semnul, să nu-l las pătat...», cuvintele fiind resimțite aidoma unei mari încercări, probe de foc (și de cenușă, în perspectiva unei teribile expieri cosmice ce consumă realul). Însăși spunerea (ca la expresioniștii crepusculului din începutul de veac, dar grăind în fapt despre sfârșitul de lume) e un act de temeritate, tăcerea fiind punctul, locul, *toposul* în care tensiunea discursului atinge culminația, în care, deci, articularea sensului se resoarbe, reatingând gradul zero al semnificației. Și, fără îndoială, lirismul acestei poete decise la o experiență liminară încercuiește, tematic și stilistic, un crepuscul, numind sfârșitul – ori abandonul – unei lumi ce este despoliată de toate vălurile aparenței și solicită, în cuvânt, intervenția conștiinței (redușă acum la *logos*) care, peste vidul consemnat după grava fisură, va cerceta, în speranța nu a regăsirii, ci a re-instituirii unei coerențe, resturile unui naufragiu fără vârstă, total, intempestiv. «Cruzime a sfârșitului», clamează Angela Marinescu, în limitele unei tehnici, cea a aglutinării, în care imaginarul și-a demis orice pretenție ludică, orice funcție ornamentală; poeticul și-a retras fastul declamatoriu, și-a anulat orice posibile punți către tranzitiv; tensiunea expresivă a renunțat la metaforă ca artificiu, principiul coagulant își fixează resortul în discursul secvențial, la nivelul unui clivaj al conștiinței, devenită critică, intrată, așadar, în criză («cruzime a sfârșitului. rigoare și coerență. / simplitate, transparență a vieții» – Cruzime); transparența e, deci, a vieții, abolirea realului s-a făcut prin cuvânt, într-un efort dramatic de autentificare a actului poetizării; «fisura» cheamă conștiința, vidul, coerența; asta nu înseamnă că poezia le-a și legitimat ca atare; fiindcă, naufragiul fiind atât de penetrant, nimic – și nimeni –, nici poetul cu puținele sale mijloace – nu-l mai poate reaservi unei ordini definitiv compromise. Și «monotonia» persistă. În hotarele aparenței disecate și, poate, uneori, ale poemului ce resimte din greu presiunile anatoxice.

Discursul «slăbit»

Neobișnuite nu sunt, în poezia Angelei Marinescu, nici fervoarea, nici solemnitatea ori patetismul (aparent, căci el e doar masca unei gravități nejuocate) discursului, ci luciditatea, aproape «congelată», cu care ființa, bolnavă de interogații se livrează unui discurs ce resimte el însuși consecințele unei tulburări de natură ontologică; discursul poetic (ca și discursul Lumii) re-vine, după întâlnirea agonală cu realul, marcat profund, cu toate *semnele* mustinde, de evenimentul criminal la care tocmai a asistat și ale cărui consecințe spuzesc în figuralitatea *sângerie*: «*sexul înfricoșător al tatălui ars în foc*», «*capul lui ... adus pe tavă*», «*fruntea zdrobită*», «*fața ce se adâncește pe cruce*», «*sângele îi curge pe nas*», «*osul fanatic*», «*hrana sângerândă*» etc. N-a mai rămas nimic din «corporalitatea goală» a vechii lirici feminine: un vers grav, pietros, împietrit în *figurile* unei anxietăți siderale, asonant, a-literar (dar redus la o literalitate ce îngăduie asumarea deplinei aventuri a textuării existentului) își face loc prin interstițiile cuvintelor ce caută și ele cu trudă un biet acces la lector printre fisurile realului; ființa tremură sub apăsarea deriziunii, ritmul se frânge neputincios (asumarea neputinței spunerii în fața prăpădului intervenit, acum, *in praesentia*, între *logos* și *ontos*), e abandonată paradigma auditivului în favoarea vizualului care reține, pe retina bolnavă a unei sintaxe pe dos, momentele producerii cataclismului.

Autoarea *Parcului* refuză gratuitatea spectacolului avansării discursului, îi retrace, cu alte cuvinte, îndreptățirea la un proces coagulant la nivelul sintaxei, spre a lăsa, în devălmășia unei dimensiuni anamorfice, toate instrumentariile des-compuse, risipite într-un gest de dispreț total pentru organic. «Spectacolul» este *literalmente* halucinant: e perspectiva Corpului descompus, fără nici o relație însă cu gustul simbolist (baudelarian-bacovian) al contemplării înfiorate a cadavrelor; aici, acțiunea corozivă a urmat unei decojiri, degranulări, decortificări a corporalității realului prin acțiunea «varului», prin procesul chimic al unei intervenții dirijate împotriva dreptului la coeziune, la organicitate; crima însăși, primară, primordială, cu gust apocaliptic, abia a avut loc, iar agentul ei nelegitim, dar nu mai puțin real, a fost / este Limbajul. De aici, tonalitatea «justițiară», timbrul apofatic, de verset silabisit pe gura arsă a Profetului care n-a abandonat încă vârsta glosolaliei.

Parcul, poemul cel mai reprezentativ din întreaga creație a Angelei Marinescu, devine, în perspectiva aventurii cu Logosul într-un parcurs dramatic marcat de pliurile indicibilului, chiar toposul naufragiului ultim, punctul terminus al experienței dedalice; totul a sfârșit în deriziune, dar operatorul decisiv a fost și a rămas Limbajul; raporturile acestuia cu realul au marcat vicisitudinea formei (spre a prelua o fericită sintagmă eseistică a poetului italian Mario Luzi): discursul a fost, într-o ordine «tradițională», «perfectă» – în datele ei filogenetice – marcat de exigența funcției presupus instauratoare a Logosului, în percepția lumii ca Text, și în orgoliul, marcat încă de la început de rana neputinței, de a trăi, nu lumea, ci Textul ei. Sentimentul peratologic de acum e semnul unei percepții deceptive, în care orice impuls existențial devine un coșmar, agonia unui subiect care s-a transpus, prin jocul dublei oglindiri, în figura unei liminarități pulverizatoare și bulversante. Ni se dă aici, încă din momentul incipitiv al discursului, partea ultimă – și ultimativă – a raportării Sinelui la Sine, cum ar spune Nichita: *«În acest parc îmi voi încerca puterea și eficiența / revoltei mele față de mine însămi. cu mâinile îmi voi provoca / Totul. / voi desprinde oglinda lucioasă și neagră de zidul care / mă oprește să mă văd atât de aproape încât să nu mai văd. / o voi sparge. mă voi lipi de zid cu trupul. // în locul tăcerii se insinuează mâinile...»*

Ne aflăm, așadar, în punctul în care Discursul resimte tragic efectul «slăbirii» sale iremediabile și în care perspectiva postmodernă nu e gândită încă terapeutic, fiindcă obstacularea e definitivă («zidul» e un topoi ostracizant), croșeta ironiei (ori a parodicului) nu intră în calculul acestei poete care s-a situat tot timpul în prelungirea ultimelor consecințe (uneori, impensabile) ale post-expresionismului european; *«întunericul desprins de mâini este cuvântul care poate / distruge...»*, iar această desprindere instituie conștiința critică, sentimentul acut al crizei, la nivelul unei percepții «schizoidale», intervenită, de data aceasta nu între eu și cosmos, nu între Subiect și Obiect, ci între eu și mine («jeu» și «moi»), între Subiect și Subiect, între Limbaj și Limbaj, între Cuvânt și Cuvânt. Perspectiva dezastrului e acum contemplare de sine, cu figurarea unui «peisaj» în *alb* (consecință a acțiunii anihilatoare a *varului* care a dizolvat orice pretenție instituitoare a Limbajului, orice funcție semanticizantă, fiindcă nici vântul «nu mai poate fi descris»); *refuzul* însuși nu mai poate fi *distins*,

resturile figuralului (*saxofonul de argint care plânge în mâinile celui care îl mânuiește spune mai mult despre lume decât despre mine însămi*) dau seamă de dimensiunea naufragiului (al cunoașterii, dar mai ales al Limbajului decortificat, redus la o pură percepție «statistică» post-chirurgicală, deci post-diluviană) și totul conduce la o *poezie rece*, care se rezumă acum la un simplu efort de înregistrare. Aporeticul traduce, la nivel discursiv, perspectiva indicibilului ce transferă procesul disolutiv al realului (*umbrele care au fost și sunt pentru că nu sunt...*) în magma textului ce-și divulgă neputința articulării și, ca un adagio, invocarea unei justiții suprareale («*vai, vouă, fariseilor și cărturarilor fățarnici, că dați / zeciuală din izmă, din mărar și din chimen...*») nu face, în ciuda jocului intertextual, discursul mai «puternic». Disoluția corporalității (mâinile, ochii, mai ales) operează o reducere maximă a orizontului apercceptiv, tactilul și văzul preluând, condensat și substitutiv, întregul vechi angrenaj prin care ființa se situa în real; în fapt, mâinile par a indica ultimul rest de *relație* a Subiectului cu Lumea, conferind comunicării un caracter gestual, dar totul gândit în perspectiva autosondării («*îmi scot mâinile din mine însămi*») și în refuzul oricărei pretenții de livrare în exterior prin actul oglinzirii situat la un nivel textualizant: «*în timpul oglinzii oglinda devine cuvântul ce poate distruge*». Poezia a fost un instrument al unui vizionarism posibil numai în « *timpul în care / am scris fără să văd*»; văzul e de-acum *obliterat*, închis din exterior (*zidul*) și din interior (corpul descompus, sângerând), poeta aspirând la re-facerea legăturii cu viața ca act de reinstituire/ redescoperire a vocației, căci «*ce vocație mai poate fi și aceasta care ne îndepărtează de / viață, mi-am spus atunci, cutremurată de îndoială*»; mâinile par a fi devenit tocmai instrumente (regăsite) ale acestei legături pierdute și, din nou, râvnite, unelte ale unei apropieri a realului, devenite *transparente*, într-o mișcare circulară sondată într-un peisaj halucinant, cu străzi pline de umbre și de copii, cu părinți și rude de sânge, înaintând spre *parcul* devenit *axis mundi*, centru și margine deopotrivă, probă de verificare a unui raport definitiv compromis; cuvântul a devenit *un zid descoperit până la temelie*, totul merge către disocierea tragică de tot și de toate, de poezii care au căzut pradă metafizicii mele și care nu au fost poezi; efortul de textualizare a Lumii este de o acuitate maladivă, jocul creativ se mută în corp, se ontologizează liminar (și agonal), poeticul e un

eveniment sângeros, existentul e o instanță monologală («pe străzile pustii, noaptea, vorbesc cu mine însămi; / fără cuvinte. acum repet cu iminența nopții; cuvintele / mele sunt numai instrumente. ceea ce gândesc cu adevărat / nu pot vorbi cuvintele mele sunt trepte. scrisul mă șterge / cu sânge. scrisul este deșert cu sânge în loc de nisip...»). Scrisul, Poemul, Textul se regăsesc în figura reală a acelui monstru de fier care înaintează încet, egal, cu instinctul / sigur al legilor naturii, iar cuvântul devine organ al vederii opace, semn al unei cecități poetice, care reține, pe retina Poemului, doar procesul de destrămare a lumii.

Întregul discurs din *Parcul* ni se pare a căpăta, dacă nu forma, atunci accentul, la limita recâștigării verosimilității pierdute (ori niciodată date, puse ca atare în trecut), unei arte poetice cu sensul schimbat: incipit-ul provocator al re-gândirii poeticului – și care transformă travaliul de-acum, prezent, al poetei într-un pariu imposibil – este constatarea stării demisionare a cuvintelor și conturarea unui statut de neputință a Poeziei; nu o simplă neîncredere în poetic, nu simpla disociere, diacronică și / sau sincronică, nu atitudinea modernistă târzie (adică, ajunsă la condiția unei autodisoluții prin constatarea caracterului vicios a parcursului de esență transcendentală) și nici cochetăria ludică de esență postmodernă cu extincția cunoașterii și a artei (căci aceasta presupune, finalmente, un act / o credință / de însumare, care lipsește cu desăvârșire în poemele din urmă ale Angelei Marinescu, ci mai curând atitudinea de disjunctie absolută a poeticului de poetic, prin inversarea raportului cauză-efect; poezia nu mai este posibilă, sugerează aproape fiecare vers din *Parcul*, iar ceea ce poetul mai poate spera este să mute discursul în chiar pliul imposibilității sale; realul a fost abolit, nici conștiința Textului nu mai e suficientă pentru o sperată salvare de la naufragiu (care a devenit în primul rând al Literei), iar actul (de conștiință, și el) al corporalizării-textualizării ontos-ului generează și întreține un nou (alt) declic, fiindcă el e «fisurat» activ de actul opus, cel al decorporalizării-descompunerii, ca și când Textul / Realul nici n-ar mai putea fi asumat întreg, ci numai în componente și numai în cheia sângerării ca posibil proces reînstituator.

În ultimul volum al poetei (pe care-l cunoaștem – *Cocoșul s-a ascuns în tăietură*), Angela Marinescu reia operația de «slăbire» a discursului, parcă îngrozită de tensiunea acelui prag până la care a

putut împinge operația de *krisis*-ificare a poeticului, destinzând legăturile, eliberând puțin sintaxa din presiunile unei imanente gândite în absolut; gestul indică, de fapt, o retragere strategică, dinaintea procesului de semnificare, spre a contempla *in statu nascendi* procesul însuși de instaurare a poeticului; operatorul nou, decisiv, fiind acum adoptarea unei tehnici *narative* ce pare să reintroducă această poezie în perspectiva post-modernă (și post-textualistă).

Astfel, într-un poem cu titlul *Puiul de lup* deconspirând o artă poetică, întregul mecanism de decuplare a instanței vizionare de la purul act al contemplării agonale devine o simplă trecere în revistă a naufragiului *depășit*, prin inventarierea resturilor acțiunii de deconstrucție: *poemul este cel sfărâmat pe dinăuntru (din burtă)*, iar firul narativ pare a indica tocmai «finalul» aventurii cu «facerea» poemului: «*Am să adâncesc o mână, așa, ca pe o raclă, în locul unde am căutat, am bătuit, am suferit, am fost, / am cules, am întunecat, am părăsit, / și apoi o voi tăia cu un topor adus tocmai dinspre Rusia, Dinspre Basarabia, dinspre Moldova /și din mână va curge, va curge, va curge / (precum porcul jupuit gâtul se umflă și zbiară până dincolo)...*» Și încă o dată, actul poetic e asimilabil crimei (căci scrierea e ea însăși, din începuturi, un gest de abolire a realului, cuvântul fiind o formă tombală): «*...(am venit aici, am ales aceste cuvinte, am greșit?) / să introduci întregul în mica mea societate tragică și apoi să-l desprinzi / bucățică cu bucățică, precum degetele care, împreună, formează. / (formează instrumentul care ucide). / și dacă ucigașul este aici, în întregime, în interiorul, întreg și nevătămat, / nimic nu va mai fi ca odinioară? / O, coșmarul meu blând și veșted. O, binecuvântarea înghesuită în rugăciunea / de seară sau de la miezul nopții când trupul plin de sudoare rupe cearșaful / ca pe o fâșie din Marea Nordului. // Eliberată și vie ca puiul de lup ce se întoarce în pădurea sumbră. / să-i rup gâtul, picioarele, labele, pielea, blana, ochii și sângele. / dar el este întreg, nesfărâmat, nezdruncinat, nerecunoscut, nebun, neom.*»

Angela Marinescu pare a reveni, de pe o poziție avansată până la limita imposibilului unde împinsese actul de instaurare a sensului poetic, la izvorul post-expresionist al discursului care a consacrat-o ca pe o *voce* singulară în poezia noastră actuală, forând în această perspectivă, iarăși până dincolo de *pragul* dicibilului și, la o lectură

deplin avertizată a acestor poeme, nu poți să nu te întrebi dacă nu cumva demersul său nu se situează în acea continuitate a aventurii trakliene ori benniene (ori eliotiene) de unde chiar aceste aventuri părea cu adevărat impensabile? Există, în ultima etapă a creației poetei, un neobișnuit simț al unei frenezii înghețate, a unui discurs descărnat, osificat, scheletizat, redus la starea gregară a defundării sintaxei poetice, încât poemul capătă deja figura «crimei» perfecte, a «omorului» generic, victimă a înseși pretențiilor limbajului de a se oglindi în real. Există, cred, în această buimăcitoare pretenție înscrisă programatic în regimul deceptivului asumat agonal limita unei aventuri a poeticului care o legitimează pe Angela Marinescu printre marii poeți români din ultima jumătate de veac.

DUBLAREA ARHAICĂ A COTIDIANULUI

Când, în toamna anului 1989, subliniam, în cronică pe care o consacram, în revista «Ramuri», volumului *O lume paralelă*, tensiunea subversivă a limbajului poetic, punerea în paranteză a ordinii pre-stabilite în favoarea uneia poetice, *paralele*, nu bănuiam, recunosc, întreaga dimensiune premonitoare a judecății critice; de altfel, la data apariției cronicii, în paginile revistei, autorul volumului, Liviu Ioan Stoiciu, era deja interzis și numai incompatibilitatea temporală dintre procesul de tipărire a revistei și actul de decizie al regimului a făcut cenzura inoperantă. Însă invocarea de aici nu are alt rost decât acela de a marca, odată în plus, procesul (mai vast și mai accidentat decât se recunoaște) al devenirii poeziei – și poeticii – lui Liviu Ioan Stoiciu în destinul promoției sale și al literaturii române actuale. Fiindcă, trebuie recunoscut din capul locului, cele aproape zece cărți de poezie publicate de el în mai puțin de două decenii, au contribuit într-un mod cât se poate de ilustrativ la restructurarea genului în tot atâția ani de căutări, de abandonuri, de experiențe și experimente, resimțite cu acuitate la toate nivelele.

Liviu Ioan Stoiciu revendică, în ciuda multor voci dissociative, un rol de protagonist al optzecismului: faptul e cu atât mai demn de interes cu cât poetul a fost, la început (și poate încă mai este!) o voce autorizată și demnă a «provinciei», survenind paradoxal de competitiv și liber de mai vechi cutume în focul competiției, cu un ton sigur, cu un timbru propriu, stăpân pe propriul limbaj și nedispus la compromisuri formale (și formalizante) suspecte de manierism (nu cel estetic, desigur) și de omologări conjuncturale. Faptul e demn de subliniat în chiar perspectiva situării demersului poetic al autorului: posesor al unui instinct estetic sigur, eliberat de coerciții livrești nu o dată paralizante (îndeosebi în momente de criză ale lirismului), surd la sirenele mimetismelor de școală, decis să-și subordoneze talentul într-o perspectivă *măsurată* la deschiderile (posibile) ale propriei potențialități, Liviu Ioan Stoiciu a început, cu *La fanion*, în 1980, o migăloasă operație de defrișare a «terenului», destupând izvoare, ignorând, pe cât posibil, fântâni încă vii și încă ameteite de glorie, înaintând, fie și stingherit de disponibilitățile nebănuite mereu în act, pe o cale a sa, ce se va dovedi, e adevărat, de o exactă și salutară convergență cu drumul

magistral al poeziei colegilor săi de generație. Pe de altă parte, o survolare a drumului parcurs până acum reconfirmă caracterul dual al poeziei sale: de la instituirea (asumarea) *orală a scriiturii* (cum crede Marin Mincu; a se reține, așadar, și în acest enunț dualul deschiderii!) la ceea ce am numi *agora-izarea* (un termen mai exact în semantica lui mai veche ar fi chiar comunizare, compromis pare-se definitiv astăzi!) discursului, previzibil prin schimbările de destin din ultimii ani și devenit efectiv în ultimele sale cărți de versuri (mai ales *Singurătatea colectivă*). Tonul partizanal cu care autorul își apără «generația» și «isprăvile» sale poetice nu trebuie nici să surprindă și, cu atât mai puțin, să irite: nici unul dintre reprezentanții acestei orientări nu mi se pare mai îndreptățit să o facă, atât fiindcă celor mai mulți le lipsește acea aură de gratuitate anestetică, iar câtorva le prisosește pandantul teoretic care, când disprețuiește un necesar spirit de economie, riscă să se suprapună, mimetic și, deci, neproductiv, peste chiar aventura literară ca atare.

În fond, ce anume impunea, în primele ei ieșiri la rampă, în poezia lui Liviu Ioan Stoiciu? În primul rând, egala proiectare de ton și de substanță, ambele supuse unui dramatic efort de singularizare; descoperirea – și în consecință instituirea – unui *modus scribendi* care, deși neafișând fragranța inovației, definea calitatea intrinsecă actului creativ a identității de sine; e limpede astăzi, cum s-a putut demonstra, că poezia lui Stoiciu stă în descendență blagiană, dar tot atât de adevărat e faptul că post-expresionismul său nu e reperabil în volutele patrimoniale ale extraordinarei mișcări avangardiste europene de la începutul acestui veac căruia, în auroră, îi decreta amurgul; nu vom găsi, în versurile acestui poet (pentru care, cred, dihotomia tradiție-avangardă din poezia românească n-a fost încă tranșată și probează, în opinia noastră, cel puțin o amendabilă precipitare cei ce se grăbesc să o facă) nimic din postumitatea savant stilistică a expresionismului, nici pe linia ek-stazei stadtiane, nici a vizionarismului traklian ori a vizionarismului hermetic bennian; asta și fiindcă, în perspectiva deschisă de «slăbirea» discursului detectată și teoretizată de școala italiană a lui Vattimo și Rovatti, discursul s-a putut detensiona și prin acțiunea de însumare a unor experiențe revoluate, iar nu prin respingerea lor zgomotoasă; în această perspectivă, descendența blagiană a lui Liviu Ioan Stoiciu nu mai apare drept un avatar de sorginte livrescă, o înscriere «didactică» într-un sistem

paradigmatic pe deplin și deschis asumat, cât un reflex – ori o opțiune deliberativă – în care procesul de înglobare a tradiției (a unei anumite tradiții) are loc, de data aceasta, nu cu diligențele știutelor mimetisme, ci printr-o naturalețe verificabilă atât la nivel expresiv cât și ideatic. Astfel se întâmplă că, deși raportul cu Lumea și cu Limbajul pare neschimbat, discursul s-a modificat substanțial prin însăși schimbarea atitudinii față de existent. Cu alte cuvinte, în termenii, modificați însă de această dată, ai lui Eugen Negrici (din *Sistematica poeziei*), vom avea aici un proces de re-structurare cu retragere de sens (teoreticianul citat aborda, în această propunere «sistematică», vorbind de o structurare de sens, tocmai poezia lui Blaga, pornind de la prezența unui «plan melioristic» al cunoașterii, având ca resort surprinderea orizontului de așteptare al cititorului); modificarea, cum se vede esențială, poate fi explicată, o dată prin schimbarea – esențială și ea – a mizei înseși (în sensul că se atenuează pariul competitiv - cu tradiția, desigur, devenită «materie», recte *existent artistic* însumabil), iar apoi prin faptul că subiectul însuși s-a metamorfozat, devenind, prin asumarea deplin poietică a funcției autoreferențiale, obiect de rezistență al procesului structurant.

De fapt, debutul lui Stoiciu stă sub semnul acestei atitudini ambigue, de timoare în fața unei descoperiri pe cont propriu, prin instinct poetic, ce asimilează lecția precedentelor până la transgresarea fisurilor și, prin aceasta, face transparentă *noua* cale cu o *reținută* libertate de mișcare: descoperirea consistă, în fond, în revelarea pe traseu a actului *poietic* ca atare, autorul neștiind, poate nici astăzi, până unde își poate îngădui să împingă achizițiile revelației în structurarea propriului discurs. Această ambivalență nici nu are vreo conotație axiologică, ea consumându-se fertil în cadrul poieticii ca atare și nici măcar nu mai are importanță dacă acest discurs ar fi avut de câștigat ori de pierdut în urma unui act tranșant de asumare a transformării sale într-un operator hiperconștient. Astfel, poemul stoician, după o perioadă inițială de gestionare *in actu* a crizei poieticii metafizice (de care, cum am tot subliniat, nu s-a disociat efectiv niciodată), face loc, cu o naturalețe dificil de camuflat, ludicului ce acționează în regim de mecanism eșapant pentru surplusul energizant indus în sintaxa poietică; apelul la oralitate - remarcat de critică - capătă astfel o funcționalitate adecvată: « *harșt!... taie gâtul / leului ei ajunsă până sub smochin,*

care / dormea, sărmanul, ramolit, fără grijă la umbră... / și mângăli cu sânge / tot decorul / azvârlind, la urmă, capul / pe o tavă // doamnelor și domnilor, acuma / INEXPRIMABILUL: îl / lipim la loc, un / doi, trei, și ! ... o voce din public: să / îl trimitem să cumpere / chibrituri... (fluierături) din strada / principală, în spatele / himerei / lui roșii, vorba / vine, la / coadă (una încârligată, cu / săgeată în vârf), „sfântul / ioan” (patronul / meu), cu hernia lui la testicule, cu un felinar / cu ulei uitat / aprins, ziua, în / amiaza mare, duminică, zi de lucru, îi / suflă temător unui țăran, gură / cască pe acolo: fecior, hei, fecior, ce dau ăia? ... ești / surd? ... „sare, petrol ... uniforme, / cuie” (a! ... au / adus și la noi, la magazinul / mixt)»; oralitatea nu e o chestiune de limbaj, ci de comportament existențial, sau este și una și alta, în măsura în care opțiunea ideolectică are aici, ca în ciclul *Lilieilor*, o asumată valoare ontologică; în ordinea poeticii, subiect și actant sunt disocianți, disolutivi, absorbiți de «rolurile» ce li se conferă în procesul de semnificare, de unde și frecventul apel al autorului la modelul «scenetelor» în care vocea auctorială se pierde, risipită în replici ce revendică anonimatul. Tehnica, fiindcă de o tehnică se poate vorbi, i-ar fi putut servi lui Liviu Ioan Stoiciu, în primele sale volume, să-și disimuleze un mesaj «ideologic» cu pronunțat caracter insurgent, însă, pe măsură ce s-a resorbit în magma *poesis*-ului, a sfârșit prin a articula chiar tehnica literară ca atare a autorului. Afinitățile cu ciclul sorescian sunt mult mai mari decât ar părea și e uimitor cum critica nu le-a observat; tot atât de adevărat e și faptul că, dacă în *La lilieci*, persistă, aș spune, la nivel de metodă, procesul de metafizicizare a realului, propriu Subiectului central, redus la funcția sa de agent al unei mentalități totuși istoricizate, la Liviu Ioan Stoiciu percepția e demetafizicizată, întrucât imersă într-un proces de absorbție a existentului.

Pasul decisiv al autorului *La fanion* premerge operația de supraveghere a actului de creație, căci odată instalat în discurs, autorul își utilizează gospodărește instrumentariile, afiliind fluxul verbal / poetic mișcării de înscenare a unui spectacol în care procesul de literalizare (de textualizare a realului) a obiectelor amintește, tacit, ceva din antimanierismul surrealismului: «și bătrânul poet, surâzând, la umbra / spinelului; salută, ceremonios, cu / capul / descoperit fecioara, o țărancă / tremurătoare, / caraghioasă, de pe nou (care îi / trece acum, lin, lin, prin față, în /

lotcă, rătăcită, cu o pilă de unghii / uriașă în buzunarul rochiei și / cu mâna / stângă ținând labele din spate ale unui leu / mic...): ai grijă! ... îi / strigă, dar ea nu / se uită și își încurcă, iar, părul în crengile / copacului...»; până aici, în afara metodei descrierii, din care n-a dispărut definitiv tentația transcendenței, nimic nu anunță intrarea în regimul textualizant, în absența acelor semne ale slăbirii discursului ce reclamă imperios actul de supraveghere critică a procesului de semnificare; abia acum, prin fixarea toposului așteptării («aici, în sala de așteptare a / punctului de sănătate, unde e un aer / stătut...»), în care se pătrunde în structura tipologică a abnomalului («...cu cocoșați, ciungi, orbi, surzi, muți, paralitici, / ologi...») asistăm la imersiunea textului în magma realului («...prin geamul / deschis fluturii, leproși și ei, litere, / litere venite grămadă pe marginea / rozei și apropiate în obiectiv până / întunecă / locul...») și, prin aceasta, la schimbarea decisivă a ordinii discursului. În altă parte, poemul se instituie în chiar orizontul indicibilului: actul creativ e un eveniment de răsturnare a raportului dintre limbaj și existent, dacă nu în termenii pe deplin asumabili ai procesului de textualizare, atunci cel puțin în aceia ai raportului dintre cultură și natură de care a vorbit foarte aplicat Ștefan Augustin Doinaș cu privire la metamorfoza esențială a poeziei ultimelor promoții. Astfel, într-un poem, e pusă în criză însăși operația scrierii, nu la modul romantico-simbolist (așadar transcendental-metafizic), ci tematizând presiunea pe care limbajul o face în intenția de subminare a realului: «pe dreptunghiuri de iarbă: decupate de pe zona / căii ferate care duce la / nebunie, pline de plase de păianjen și cărate / cu roaba și / puse pe margini la un manuscris / apocrif ... ce să mai scriu, ce // să mai scriu? ..., întrebă, moale, tăind firul / în patru, o literă (cu sapa pe / strat, punând / sămânța de ridichi pe un pământ bine / netezit)... nu / vezi? ..., e o formă de craniu de mort, ghici ce / dar de sub masă (la care stau eu, cu / tocul în acid / uric), un ied, apărut din senin, behăie / și până să găsesc eu ce să rumege el, terfeloage, acolo / pomul ăsta, tembelizat, care face fricoși, / din bibliotecă îl și / înjunghie »; operația, cu aceste jocuri ușor (de)mitizante, în care ironicul se estompează sub gravitatea genuină a jocului, amintește de poetica lui Petre Stoica, pe linia traversării unui post-expresionism defrișat de orice pretenție ek-statică; ceea ce la autorul șaizecist era o manieră de a gândi cultura în termenii

existentului, aşadar intenţia de a aduce poeticul în orizontul experienţei vitalului, la Liviu Ioan Stoiciu pare mai curând decizia de a gândi şi opera un *modus vivendi* într-un *modus scrivendi*; până şi ordinea miticului, tulburată de toposul «fluturilor» ca simbol detracat al unui univers iniţiativ survenind în procesul *descrierii* fără nici o cheie de control, a devenit acum ordinea cotidianului revendicând dreptul la poeticitate (a se vedea poemul *O bere halucinogenă*); în altă parte (*Muzeu transformat în biserică*) raportul răsturnat, dintre limbaj şi existent, intersectează figura unui fel de arheologie inversată, în care se mimează vechea gesticulaţie dotată cu o semantică simbolică («*Scârţâie duşumeaua: sprijiniţi pe coate, muţi / şi azi, vă clătinaţi / linguriţa în ceaşcă, nemulţumiţi...*»), numai că discursul de joacă, abil, orice tentativă a transcendenţei goale, aducând, în chip de operator detensiv, o percepţie a cotidianului şi a derizoriului care sfârşeşte într-un gest de detracare a presupusei vechi ordini cosmice: «...*Cioara, de pe / uşa de la intrare, cârâie, strigă, îşi / bate aripile, numai noi doi o / înţelegem: „norocul vă surâde iar”, spune ea. Voi, din popor, / aplaudaţi...*», după care, prin izbucnirea «vociilor anonime», cu funcţia asumat poetică de disipare a instanţei auctoriale centrale, se revine în regimul plurivocal, în care senzaţia de istovire încarcă «mesajul» cu o aură de oboseală ce readuce, parcă, în prim plan preocuparea pentru discursul phityan, aşadar vag transcendental: «...*Coborând împreună de pe colină...Abia // ieşiţi din făţarnicie şi intraţi într-un / muzeu de ştiinţe naturale, / liberi, muzeu transformat în biserică – fiţi / binecuvântaţi cu toţii, „neantul / se află în mine”.*»

Trebuie observat că metoda descrierii, proprie «noului» discurs poetic al anilor 80, nu funcţionează, la Stoiciu, în regimul juxtapunerii sintactice, al simplei aglutinări, întrucât autorul nici nu s-a decis definitiv în favoarea refuzului experienţei anterioare; dimpotrivă, cu o poetică în bună parte debitoare reprezentării, în care câmpia rămâne un topos esenţial, iar scripturalul pare a fi deopotrivă semnul unei aproprieri conflictuale a tradiţiei ca marjă, ca derelecţiune aşadar, descrierea este aici un operator de filtrare, o eboşă prin care survin, în orizontul lecturii, vechi *topoi* dezmoşteniţi de funcţii metaforic-metafizice, contribuind la modificarea percepţiei literare. Nici supravegherea discursului nu este, ca la Cărtărescu ori la Bogdan Ghiu, spre exemplu, semnul

unei schimbări radicale de perspectivă (eliberarea irevocabilă de toate scoriile conotației transgresive), după cum nici intertextualitatea nu este servită în strictul regim al supunerii la metodă; la Stoiciu, versul încă n-a uitat – și nu ignoră – vîlutele «valsării» expresive în umbra unor reprezentări ce-au marcat gloria, dar și limitele vechilor poetici, iar această trăsătură îl izolează și îl singularizează în cadrul promoției sale și oricât de deranjat s-ar simți poetul de această izolare, oricât de nedrept «exclus» din corul textualiștilor programatici, faptul în sine îi rezervă o poziție mai aproape de abordări exegetice diverse, ferindu-l de cantonări în experimente și în «școli» limitate. Se întîmplă un lucru curios cu această poezie care, ori de câte ori se atinge de morbul cutumelor scolastice, se apără, dincolo de ispitele «geloase» ale ticurilor «didactice», «eșuează», prin interstițiile unei culturi nefixate, salvându-se în corpul transfigurat al Naturii devenită veșmînt al Utopiei culturale. Chiar și atunci cînd metoda textualizării își face drum în corpul poemului, funcția reprezentențială nu dispare cu totul: «Întindeau gâturile peste capetele livrești ale / celor din față, peste / capetele cerești, flori de nufăr (metafora și-a refundat, aici, funcția expresivă primară n. ns. GP). În / imensitatea tainei: pe / o apă care e perfect disimulată și în corpul / meu. Corpul meu de deal, de munte / și de șes. În aceeași // corabie, cu o ceată de juni, bălți cu plante, la un loc, / animale, pietre prețioase, substanțe / invizibile, toate născute în aceeași zi cu propriul / meu corp de deal, de munte și de șes, plutind / în derivă pe o suprafață inundată de cărți...».

Există o tentație e Ethosului ce organizează destinal discursul poetic al lui Liviu Ioan Stoiciu, o tentație mai presus de simpla cochetărie «promoțională» a autorului tradusă ici-colo, cu un fel de revendicare liminară, în forma unui *pro domo* generațional purtat uneori în termenii unor pretenții aproape fanatice. Cea mai mare parte a poemelor din volumul *Singurătate colectivă* sunt ilustrative în acest sens și articulează o «lecție» ce depășește cercul strîmt al ambițiilor voluntare ale autorului: poezia e o experiență liminară a existenței, un refugiu forțat dincolo de capriciile jocurilor de limbaj (și în disprețul asumărilor wittgensteiniene), iar experimentul (de școală, de generație, de promoție?) nu valorează nimic cît riscă să rămână o simplă «chiusură», fie ea și metodică, cît mai ales ca apertură bifrontică – spre o tradiție ce se stinge în actul de

metamorfozare a ei *in actu* odată cu noua încercare paradigmatică și spre o perspectivă care, spre a nu risca disocierea schizoidială, lasă porțile deschise unei *renovatio* ca alternativă viabilă. Liviu Ioan Stoiciu este, până în prezent, un reprezentant tipic al experienței opțeciste, căreia am fi tentați să-i recunoaștem, ca semn distinctiv nu achizițiile prefixului *post-*, de care încearcă să se disocieze, astăzi, întreaga cercetare teoretică universală, cât pe cele ale autenticității ca figură programatic integrativă a poeziei viitoare.

DISCURSUL «FELIN» SAU HISTRIONISMUL MELANCOLIC

Există, așa cum arătam în eseul introductiv al cărții, o doză de histrionism în aventura poetică a tinerilor poeți ce aveau să marcheze într-un mod inconfundabil metamorfoza poeticului la începutul deceniului al nouălea din acest secol; refuzul și fronda lor se aliniau histrionismului mai larg al poeticului devenit o emblema a mișcărilor neoavangardiste (experimentaliste) de după 1960; în viziunea unui poet, italianul Mario Luzi, reprezentant al ermetismului, deci al unei poetici exterioare fenomenului, într-o caracterizare voit caricaturală, dar deloc negativă, poetul histrion este prezentat astfel: *«Bărbi, păduchernițe, declamări provocatoare, delictе, urlete, alcool, droguri, pulbere și noroi pe salopete, pe pantaloni și pe ghetеle vagabondajului, rânjet și idioțenie pe măștile tinereții dezlănțuite ori a bătrâneții rău resemnate – toate vechiturile boemei literare, tot armamentul romanului foileton romantic sfârșind printre scenariile și garderobele operei lirice par să se întoarcă la apogeu, de data asta cu un noroc mai mare. Imagini pulverizate, mărunțite, peticite, cărora lucida modernitate le-ar fi făcut dreptate, se întorc; și se întorc, firește, nu la starea «primară» sau directă, ci, ca în orice întoarceri, mediat sau cifrat.»*

Histrionismul este, în evocarea luziană, o formă de *travesti* care, în prezentul postmodern, spre deosebire de trecut, devine în sfârșit o *haină* care se bucură de o audiență maximă; sub presiunea unor noi moduri / modele de comunicare, discursul poetic simte amenințarea marginalizării, poate chiar a surzeniei și tinde a se modifica, *ieșind* temerar în întâmpinarea unui alt orizont de așteptare, întrucât lectorul însuși s-a schimbat; mizele poeticului s-au modificat și ele, au acceptat convențiile *scenei*, pentru care *succesul* imediat, recte acela care asigură *comunicarea* cu un public pe care, întâi de toate, trebuie să-l determine să rămână la spectacol, să accepte, adică, jocurile lecturii.

Poate că întâiul resort al poeziei lui Mircea Cărtărescu (ca și al câtorva dintre colegii săi de «pluton») a fost tocmai această dispoziție spre *travestiul* fastuos, în care acceptarea provocării noilor convenții ale discursului public care anihilase aproape total *vechea* ordine a limbajului poetic intersecta deopotrivă toposul

amorosului și tehnica transfocării : modelul nu era, cum s-a crezut eronat, pe urmele unei declarații a poetului, aceea a concettismului settecentisto-marinist (programatică în primele versuri ale unui celebru sonet al lui Gian Battista Marino : «*È del poeta il fin la meraviglia : / parlo dell'eccellente e non del goffo : / s'ei non sa far stupir vada alla striglia*»), ci acela al poeziei americane *beat*, cu Ginsburg, în prim-plan, a cărei experiență o are în vedere și Mario Luzi, în aserțiunea la care ne-am referit mai sus. Barochismul marinian ar fi mai degrabă de identificat, în forme actualizate de modificările majore pe care mai ales avangardele istorice le-au indus în *corpul* poeziei, la câțiva dintre precursorii, asumați ori nu, ai optzecismului, la Dimov, Turcea, ori chiar la Nichita Stănescu. Dar, chiar dacă am accepta provocarea de program a lui Cărtărescu, ar trebui să decelăm din orizontul barochist două tendințe care, deși prezente în orientarea de natură estetică a epocii, n-au operat ulterior la nivelul limbajului: prima ar fi ceea ce critica italiană a numit *bifrontismul* comportamental, vizibil deci în disponibilitatea de a privi (cu *nostalgie* și cu *melancolie*) spre trecut, și cu *dorință* spre viitor, iar cea de-a doua, tendința de conferi grandoare spectaculoasă viziunii realului, de a-l *îngroșa*, chiar și caricatural, ca printr-o lentilă, într-o operație care va deveni repede o *manieră*. Cum ușor se poate constata, termenii subliniați au devenit, deloc întâmplător, termeni-cheie, operatori codificanți ai poeziei optzeciste.

Prin urmare, orientarea spre «tematica» *amorului* (cuvântul angajează deja, ca atare, dimensiunea parodicului) justifică, spre a spune, astfel, ambiția proiectului meta-poetic, întrucât dragostea rămâne toposul universal al poeziei, dar și noua atitudine, *experimentală* (în sensul definit de Guglielmi și discutat în paginile introductive ale cărții noastre), de conivență cu tradiția (iar nu de ruptură) de dialog tranchilizant, nebelicos, tandru chiar, chiar dacă de o tandrețe jucată. Tot în planul programatic al noii poezii, asistăm la o eliberare *totală* a limbajului poeziei de vechi funcții *specializate*, spre a spune astfel, printr-o mișcare fermă și spontană de *slobozire* a discursului poetic în magma realului: gestul are drept consecință o impresie de inundare poetică a acestuia (a realului), când de fapt procesul este invers și anume descoperirea, în plasma existentului, a vectorilor poetici pe care esteticele *clasice* le ignoraseră. De-acum, imaginația actantului poetic nici nu mai

trebuie să se preocupe de eventuale transgresări, căci, se poate spune, nimic din ce poate pretinde imaginarul că posedă nu lipsește din real; poetul abandonează spațiul închis, al unei pretinse inspirații instituitoare de cosmos, fiindcă miza nici nu mai e aceea a vreunei instituirii, ci a restituirii, iar această operație e focalizată, în întregime, în limbaj; poemul devine chiar procesul de descindere în real, privindu-se, ca în racursiu, la modul în care survine în limbaj, statuând, ca pe un principiu wittgensteinian ușor modificat, faptul că despre tot ceea ce se poate vorbi, trebuie să se vorbească și poetic. De aici, rezistența majoră (a criticii, mai ales, dar, paradoxal, nu și a cititorului), în epocă, la această poezie, alimentată de suspiciunea unui joc facil, repede debordând într-un autotelism metodic. Și tot de aici, impresia puternică de *reportaj* poetic, comună poemului cărtărescian, ca și poemelor tinerilor (pe atunci) americani din generația *beat*, mai puternică la un Ferlinguetti, de exemplu, decât la Ginsberg.

Astfel, în «clasicul» poem *clementina, ți-am dat toată dragostea mea*, asistăm la o *reprezentatie* a aventurii amoroase într-un dublu registru: de o parte, preluarea modelului poematic din Evul Mediu târziu sau din poezia română pre-eminesciană (în care prevalează epicul baladesc), iar, pe de alta, interferarea, la un nivel parodic, a celui oferit de o anumită muzică «ușoară», cu activarea unor operatori vectoriali situați în substratul colocvial al limbajului și anume în funcția sa descriptivă. În fapt, poemul e o amintire nostalgică a unei declarații de dragoste, cu re-trezirea la nivelul impedanței textuale a unui cosmos revărsat în pliurile cotidianului; nostalgia e un filtru temperant al derizoriului, după cum ludicul, ca semn al unei voințe de în-scenare, de spectacol adică, conferă discursului, în chiar asumarea colocvialității ca stare diurnă a poeticității, acea condiție de convenționalizare estetică prin care efortul decanonizant nu mai e resimțit ca un act de profundă ruptură, ci de continuitate: «*clementina, ți-am dat toată dragostea mea. / ții minte, mâncam la capșa un cordon bleu și te-a lovit la măsea / și din pahare te căinară bohotinul, ampicilina, / clementina / ți-am dat toată dragostea mea. // clementina, ți-am dat toată dragostea mea / și ți-am dat tot ce am avut în afară de bani, căci banii nu pot să iubească, / și ai venit la mine în cameră și după te-ai ghemuit sub pianină / și spuneași „sunt o mazăgă și-o năbrâzgă, /*

sunt un mabăr și-un colabăr – pe ce limbă felină? / ah clementină, uf clementină / toată dragostea mea...».

Autorul își provoacă cititorul, propunându-i procesul de instaurare (redescoperire) a sensului (poetic), ca într-un joc în care mărcile metatextuale (nu atât de pertinent prezente, ca la Gheorghe Iova, spre exemplu, sau la Bogdan Ghiu) rămân să semnalizeze prezența noii convenții, iar mecanismul poetic ca atare pare mai degrabă o operație de de-montare a celui precedent, situat la nivelul unei percepții grave, ca în anumite *prelucrări* «moderne» ale unor partituri muzicale clasice, din care au dispărut tensiunile *pline* lăsând loc tonurilor *moi*, aproape caricat și *decăzute*. Tonul e, deci, de pastișă, aducând cu o re-lectură, în cheie de *commedie*, a tragediei așa-zicând clasice, cam în felul gagurilor clovnești, propuse de nu știu care actor comic, din *Hamlet*-ul shakespearian; or, noua convenție lasă loc limbajului orice alegere, iar jocul cadențelor, al euritmiei plusând muzical pe asonanțe, cu antrenarea unui întreg sistem de rime accidentale, sporind tot timpul impresia de provocare, invocă în subsidiar, în chiar pariul ludic programatic asumat, dimensiune unei *plăceri* a textului și a operației sale de instaurare: «*clementina, ții mine când trăgeam draperiile? / poate că nu, dar pe mine m-au urmărit săptămâni / zonele tale erogene / o dulce strângere de mâini / un tremurat de gene, în fine, toată recuzita... / știam foarte precis când nu te gândeai la mine: atunci cântai / dracu știe de ce același cântec din vestul sălbatic...».*

Există însă o bună doză de vizionarism în poezia lui Mircea Cărtărescu, numai că el nu mai e rezultatul unei mișcări de transcendere, de meta-fizicizare, ci doar instaurarea, în cortexul realului, a unui functor expresiv ce determină un soi de *vizualizare* a realului; obiectele, ce alcătuiesc garderoba lumii și a poeziei deopotrivă, sunt dotate cu o aură intimă, intrinsecă, interioară, la modul fizic, care fac jocul transparenței și le conferă un alt fel de dimensiune vizionară ce nu mai conduce într-un «dincolo», ci blochează privirea în declicul existentului unde supraviețuiesc resturi ale unui imaginar, altfel refuzat. Mecanismul, căci ne aflăm în plin proces de re-constituire a *poiei*-ului, e cu abilitate funcțional în poemul *femeie, femeie, femeie*, în care pare abandonat modelul pre-definit al «romanței», al «cântecului de lume», fiindcă, scăpat o clipă de sub control, procesul de instituire a poeticului își depășește limitele, plonjând în chiar tensiunea cea mai

gravă a lirismului, desigur așa cum era el asumat în perspectiva avangardei: «în răcnetul acestei dimineți de decembrie / cine eliberează din degetele sale atâta lumină, atâta lumină? / cine provoacă aceste descărcări clonice, ciobirea veiozelor; declanșarea automată a aparatelor de fotografiat din vitrine / în urmărirea hazardului, spectrului, sângelui, anvelopei? / cine trăiește senzația de vertigo, văzând și pipăind nu cu văzul și / nu cu pipăitul? / cine întinge în vitrina magazinului „muzica” atâția nori de purpură / dizolvată? cine aruncă un pahar uriaș de apă gazoasă pe marmura de eșă- / pament a palatului telefoanelor / cine intră rujată cu flacără în bucureștiul înghețat, transparent? / cine își târăște rochia sa peste rețeaua de curent electric provocând / aprinderea simultană a crengilor cișmigiului, transfigura- / rea grilajelor verzi, lumina taborică? ... și poemul continuă astfel – și ar mai putea continua încă, atâta timp cât mecanismul său a fost pus în funcțiune – în acest registru al unei retorici interogative în care imageria, care nu mai este disociată de faliile existentului, corporalizează erotic un peisaj supus unei descrieri ce se focalizează pe detaliul pitoresc sedus de propria grandoare: căci, la capătul întregii operații stă, suprasaturată, figura corporalizată a «femeii» concurând o superstiție, «o hiperrealitate cu zeci de miliarde / de fețe».

Parodicul, foarte prezent în *mangafaua* (în care caragialismul e numai un punct de plecare, căci obiectul demontării e mai degrabă cel eminescian, sau, mai exact, cel mimetic post-emescian), nu mai funcționează, în regim de supracod, ca la Sorescu, ori intertextual, ca la Mircea Ivașescu, ci prin substituie: «modelul» (parantezele accentuează, de fapt, asimilarea sa drept contra-model!) parodiat substituie modelul însuși al poetului *in actu*, iar mecanismele puse la lucru angajează un proces de de-clasare, de reducere *ad absurdum*, ca în discursul caragialean, care, pe măsura degradării, sporește limfatic apetitul «comunicațional»; impresia e, aici, de relatare «nudă» în marginile unei priviri grăbite să «înfulece» indistinct cioburile realului risipit în limbaj, numai că poetul are suficientă inteligență spre a introduce, ca pe o sondă, în chiar procesul de plasmare, filtrul ironiei ce redistribuie accentele, decantează substanțele, mizând pe plăcerea lectorului de a participa, activ, la operația de instaurare a sensului: «noi doi comunicăm, asta era important, / tu vedeai calea floreasca în roz, eu o vedeam în

vernii, / dar sub noi curgeau norii într-un sepie difuz, hașurat, unanim / și în seara mozaicată / buzele tale se crăpau pe pereții discotecii de la mercur / la albastrul mormur...».

Este evident, mai ales aici, că parodicul își extinde perimetrul de investigare și de abolire a unui discurs, gândit, cum avertizam, drept contraproductiv, care este acela al discursului (reportericesc sau scolastic tezis) public, oficializat, de denunțat prin falsă ilustrare, angajând astfel două noi mize: una, de natură «ideologică», constând în pretenția acestui discurs public de a reprezenta realul / realitatea, cealaltă, caracterul falace al oricărei pretenții a limbajului de reprezentare a aceluiasi real. Este dinamitată, de fapt, chiar perversitatea ce se află în codul lingvistic ridicat la dimensiunea unei instituții asertive, acea dispunere schizoidală a sa, asupra căreia poetul este chemat să vegheze, să supra-vegheze, opunându-se, de data aceasta prin mimarea metodic-asumată, și salvând inocența limbajului; salvarea se realizează prin plasarea, în spațiile interstițiale neprevăzute, a unor cuvinte, sintagme, enunțuri ce-și asociază regimul metaforic și scapă pericolului de «în-lemnire», la care este supus: «Circulația pe marile artere ale Capitalei îmbracă de multe ori, / pentru privitorul din afară, aspecte feerice: noaptea, în piața / Universității, ochiul este orbit și fermecat de dungile fosfores- / cente de portocaliu, roșu aprins sau albastru deschis și rotitor / aflate într-o continuă curgere pe sub statule de marmură și / bronz ale luptătorilor cu spada sau cu pana. La această simfo- / nie de culori se adaugă marea platformă filtrată prin martini, / prin florio, dubbonet sau absint în barurile, restaurantele, loca- / lurile familiale, celebra capșă, neîntrecutul union sau brădetul / cel intim, ca să enumerăm doar câteva. Acestor licăriri de basme / cu zâne le răspund, de la înălțimea șantierelor de construcții, / flacăra orbitoare a aparatelor de sudură, fulgerul arzătoarelor / cu acetilenă, și nu în cele din urmă flacăra din ochii mei și ai / tăi, cititor ipocrit, semen al meu și frate...»; cum ușor se poate observa, intertextul are aici rolul de a valida programul parodic, oferind lectorului deplina conștiință a complicității sale la valorizarea poetică a metodei.

Persistă în toată creația poetică a lui Mircea Cărtărescu un gust al aventurii textuale, gustul rimbaldian pentru răsturnări și declasări ale ordinilor pre-stabilite ale discursului poetic, ca și ispita măsurării, la limită, a atragerii limbajului în jocurile transparențelor

goale; riscul întregii aventuri era acela al închiderii într-un mecanism aleatoriu, bazat exclusiv pe funcția sa autoreferențială, de unde și funcționarea sa posibilă într-un regim autotelic. Avertizat asupra pericolului, autorul *Levantului* a sfârșit, nu rimbaldian ori barbian, ci cărtărescian, abandonând aventura poetică ori doar mutându-și miza în jocul paradigmatic al unei proze nutrită subiacent din poezie. Dincolo de acest «scenariu», el însuși histrionic, al presupunerilor, se poate totuși conta, în ciuda multor controverse prezente în critica ultimilor ani, că poezia – și poetica – lui Mircea Cărtărescu au marcat experiența noastră literară din acest răstimp, chiar dacă nu știm (încă) destul de precis în ce măsură și cu ce rezultate.

DUBLA REFERENȚIALITATE A POETICULUI

Despre Ioan Flora am auzit întâia oară spre sfârșitul anilor '70, iar primele lecturi din versurile sale, prin intermediul excelentei reviste «Lumina» ce sosea în țară într-un fel de circuit semiclandestin, îmi revelau un autor preocupat, întâi de toate, de conservarea codului lingvistic printr-un proces de plonjare în substratul «arheologic» în căutarea acelui ton original capabil să stăvilească presiunile unei exteriorități străine: atent și permisiv la eforturile de modificare structurală a poeticității într-un orizont mai larg – să spunem european –, autorul *Terapiei muncii* (1981) lăsa loc liber invaziei cotidianității printr-un filtru expresiv păstrat încă într-un regim *forte*, parcă din teama de a nu separa actul de instaurare a sensului de aventura cantonării în limanul lingvistic regăsit, dar care nu fusese, în fapt, niciodată pierdut decât ca ipoteză virtuală, rămasă mereu deschisă.

De aici, situația paradoxală a acestei poezii: resuscitarea programatică a unui substrat arhaic (lingvistic și cultural) în forme emergente de investigare a derizoriului, fără însă insertarea deceptivului specifică eforturilor celor mai mulți dintre colegii săi de generație; discursul lui Ioan Flora nu vădește acea crispărie conturată la capătul unei negații angajând deseori funcții «ideologice», chiar dacă procesul de răsturnare și de răvășire a liniilor semnificante nu lipsește, dimpotrivă; în plus, survenirea, în discurs, a intertextualității nu mai are în mod exclusiv o legitimitate de ordin formal, ci își asociază organic un demers având drept țință, abil camuflată, omologarea sa în «geografia» lingvistică și culturală românească. Tonul arhaic, ilustrând un fel de investigare «arheologică» (emblemă a spaimei de pierdere a identității supusă unei agresivități externe) se îmbină cu «lucrarea» *experimentală*, ceea ce conduce finalmente la sustragerea discursului «șaptezecist» de la pericolele cărora mulți dintre colegii săi de promoție nu le-au rezistat: manierismul (mai ales), dar și tonul inițiativ, patetismul, solemnitatea, ezoterismul etc.

Este cu siguranță posibil ca discursul lui Ioan Flora să fi fost profund modelizat, în prima sa survenire în operă, de experiența lui Vasco Popa, angajând o presiune de o dublă referențialitate: a instanței logocentrice ca atare, ilustrate de tentativa de a institui un

prag liminar, un substrat original, ca un orizont al elementarului (sarea, pământul, muntele, lupul, apa) a cărei funcție primă ar putea fi aceea a filtrării magmei expresive până la descărnarea hieratică a cuvântului și, pe de altă parte, a căutării, dincolo de «accidentul» idiomatice, a identității *celuilalt* în sistemul alveolar al unui limbaj, cel al poeticului, capabil să transceadă barierele idiomatice înseși. Cu alte cuvinte, în opera de traducător întreprinsă de tânărul (pe atunci) autor al *Iepurelui suedez* din Vasco Popa s-a infiltrat, până la un nivel al subconștientului și într-un mod oarecum agonal, năzuința secretă de a detecta și articula stratul original al expresiei poetice, suspectat de o abandonare a ființialului. Într-o altă ordine, devine tentantă operația de identificare a funcției modelizante a lui Nichita Stănescu în această aventură poetică consumată, în mare parte, și într-o «arie» literară (cea iugoslavă) în care experiența poetului român a înregistrat, ni se pare, un ecou neatins la noi; și devine cu atât mai interesant faptul că, la Ioan Flora cel puțin, nichitstănescianismul nu e unul conjunctural, cantonat adică la o dimensiune a «jocului» lingvistic, ci refundat, dacă nu greșim, prin raportarea strictă la experiența avangardei istorice românești, cea structurată pe o linie Vinea-Bogza, în care «modernitatea» e dublată și de un efort de origine cosmică.

Așa s-ar putea explica, credem mai exact, resorturile intime ale acestui lirism care, lăcitând rolul dispersiv al logosului în forarea substraturilor originare ale Ființei, lasă intacte antenele fabulosului, convertite deseori în simple sonde culturale, acționând în regim de intertextualitate. Astfel, prezența unor repere culturale, oricât de dizolvate în aventura literară ca atare, precum Neagoe Basarab și Cantemir (iar nu Bolintineanu, prin care, de fapt, Ioan Flora se aliniază practicii meta-textualizante a optzecismului pe care o recuperează din mers) capătă dimensiunea unor probe de limbaj pe linia omologării, în albia experienței poetice novatoare, a acelui substrat de arhaicitate simțit ca esențial în orizontul unui altfel de efort al autentificării discursului. Coroborate cu apelul la un praxis literar al fabulosului (poezia aceasta spuște de motiveme ale fabulosului de extracție mitologică), aceste instanțe supra-textuale se transformă, în chiar practica semnificării, în esențiale eboșe instanțiale ce permit eliberarea «sensului» original, suspectat ca remanent în interstițiile primare ale limbajului.

Poemul lui Ioan Flora (unitatea poetică lexematică) își fixează *incipit*-ul în activarea resorturilor unei «povești»: *«Intrasem pe la amiază în casă, fără a mai bate la ușă, / Casa era violent proiectată în vid și deși goală, / părea că mustește de ființă...»*; intrarea în casă semnifică, aici, intrarea în poeticitate în căutarea vectorilor textuali de activat, care sunt reperați în «urme ori semne», «dâre și albe pete făinoase», într-o atmosferă agonizantă, irespirabilă ce încarcă tonul lirismului cu o stare de dezagregare și disoluție a organicului în stări pre-embrionare; întâlnirea cu bufnița, resimțită agonal și apocaliptic, pare, în context, întâlnirea cu un real primar, cu acea *natura naturans*, agresată de mitul domesticirii; animalul însuși conotează aici figura arhaicului dezagregat în actul însuși al des-văluirii (la întâlnirea cu lumina), pe care îl pierde deopotrivă setea «de noțiuni și de imagini», riscul oglindirii și pericolul asumării realului convențional (în aceeași ordine a poeticului); finalul poemului schimbă ordinea raportării la real a logosului, căci, într-o imagine intens deceptivă, «intrarea în casă», ca intrare în poetic, e un act expiator cu pierderea oricărei urme a vitalului, fiindcă *«nu poți lăsa în urmă decât dâre albicioase pe dușumea, / pete pe jumătate șterse și salivă / în loc de cuvinte.»*

Dacă pentru Nichita Stănescu, lecția suprarrealistă (fie ea de sorginte strict românească) pare să fi fost o descoperire pe cont propriu (inculcată firesc în volutele căutării sinelui poetic), pentru Ioan Flora aceasta indică o pre-determinare a aventurii literare; invocarea celor două modele poetice nu e deloc circumstanțială în cazul de față, fiindcă, mai mult ca la oricare dintre protagoniștii momentului ilustrat de sfârșitul deceniului al șaptelea (Dimov, Mazilescu, Turcea, Vasile Vlad), cărora retrezirea memoriei avangardei literare autohtone și, prin ea, contactul cu cea europeană, le confirmă propria căutare prin latura experimentalistă și onirică (ca dublă raportare, la limbaj și la lume), la poetul născut în Banatul sârbesc modelul acesta apare «slăbit», detensionat sub raport formal, dar persistent încă pe linia unui vizionarism aproape frust și care nu va dispărea cu totul din poezia sa. Această marcă (spiritul avangardei întors spre tradiție, expresionism ekstatic, de esență stadtiană, ton ceremonial stins în volutele ludicului ce permite derizoriului cotidian să se înalțe la pragul unei poeticități de structură experimentală) îl individualizează pe Ioan Flora în cadrul promoțiilor succesive ale poeziei noastre de după 1970.

Modelul ultim la care a ancorat poetica sa pare să fie cel «hieroglific», în care nu se mai resimte nici un efort notabil pentru descifrarea vreunor taine ascunse în Cuvânt și în Real, ci doar acela de a le reîncifra, propunând o relectură a Lumii, în care parabolicul apare cu sensul schimbat, recte o transcendență răsucită spre real și în care memoriei («asasine») îi revine rolul unui panaceu de ordin livresc; întregul *Discurs asupra Struțocămilei* e o «punere în abis» a actului poetic, visul devenind un vector de reactivare a realului (cotidianului) în perspectivă culturală, căci cantemirismul e simțit aici ca un operator poetic, respectiv ca tentativă liminară de abolire a realului prin limbaj. Poemul (cel cu un titlu provocator *Visul*, să zicem) ia forma unui «tratat» despre himerism, căci domnul Struțocamil, emblemă a Poetului divizat între două ordini ireconciliabile (Istorie / Limbaj, Real / Logos) trăiește stupefiant în zarea indicibilului: «*Vai, vai, ce-am putut visa azi-noapte, zise / tulburat la culme domnul Struțocamil, / întărind cu inelul din deget, apăsător în ceară topită, / pisania pentru o blană de jder, cinci perechi de papuci, / două tipsii și un ibric de argint, / ștergându-se la ochi și trăgând leneș și totuși agitat / din tradiționalul său trabuc. ...Dar nici nu îndrăznesc să spun ce. Nu! Nu!...; visul e expiator, ca și poezia: «...se făcea că mi-am scos ficatul / pe-o tavă în grădină, că-l priveam, auzi! / ca pe-un obiect străin...». Actantul și Subiectul nu mai coincid, ca într-o poetică experimentală ce se respectă și care-și propune o maximă supraveghere a discursului, iar revenirea în orizontul cotidianului nu are alt sens în afara aceluia de a tensiona și mai mult himerismul revărsat în magma realului: «*Netezesc între degete negre cireșe stafidite. / Le-asemuiesc cu pielea mânușilor de domnițe / dintr-o lume apusă. / – Ești gol pe dinlăuntru. / – Da, sunt gol pe dinlăuntru, răspund, / simt tremurul himerelor ce-mi iau cu asalt inima, / cu vrejurile ei negre, cu tot...; autorul alternează cu metodă cadrul de urgență a vizionarismului himeric, între «peisajul» naturist, așadar «romantic», al luncilor cu toată culoarea locală ce trimit la un bizantinism formal, și cel interior, de stanță de epocă (*Scufundat până la gât în fotoliul de piele vișinie...*), trasând parcă o fină linie de demarcație între un traseu eminescian, de deschidere cosmică, și unul alecsandrin, de fabulație orientală mulcomă, «leneșă». Exterioritate și interioritate converg însă în diluviul de sorginte imagistică al unui orientalism cu protuberanță levantină, în care figura «despotului luminat» se**

dizolvă, cu un simț al sarcasmului abia camuflat, în fabulosul detractat: «*Stând cufundat în fotoliul din salon, domnul Struțocamil / își alcătuișe o listă de tabieturi: / să râdă, să sughită, să se bată pe burtă / în fiecare după-amiază de cel puțin trei-patru ori; / să acuze, cu sau fără argumente, să dea tare-n ciocoi, adică; / s-o facă la nevoie pe bufonul, pe măscăriciul, pe victima / neajutorată și sentimentală; / să conducă o țară cum și-ar lega șireturile din mers.*». În context, intertextualitatea capătă astfel funcția conciliatorie a unui operator textual ce inversează raportul dintre Lume și Cuvânt, căci numai «propoziții de tipul...» se constituie, acum, în prezentul semnificant, în probe ontologice, invocate spre a da o consistență împovărătoare cinismului Historiei: «*Și totuși, cine dacă nu domnul Struțocamil în persoană / a putut inventa propoziții de tipul: / dați-mi un tun, un tanc, o mitralieră, să calc în picioare, / s-o deconspirat imaginea propriilor mei supuși. / Să-i oblig să mănânce nisip ca un vierme, ca o omidă. / Să-i fac să se revolte împotriva propriului lor statut social. / Să-i oblig să accepte tot circul ăsta, căci dacă-i circ – / circ să fie! / Să-l idolatrizeze ca pe o stare normală de lucruri. / Cine dacă nu domnul Struțocamil ar fi putut inventa / seara, la o ceașcă de ceai fierbinte, / băut în liniște și semiobscuritate acest adevăr / simplu dar alunecos: / Grozavă chestie ideologică, foamea, teroarea! / Cine? / Întreb: cine? ...*» Discursul poetic e, în această reprezentare cu funcție acuzat de-romanticizată, o trezire din torpoarea onirică, o uitare tragică a perspectivei vizionare (ca agent clandestin al maleficienței «ideologice»), iar ieșirea din onirie are, la Ioan Flora, măsura unui declic sincopat, coincidând cu remisiunea textuală: «*– De ce visezi, mă, în pragul liftului?*».

Multe dintre poemele lui Ioan Flora par fragmente (așchii) ale unui ex-discurs încheiat, coerent, mărturii neputincioase ale unor întâmplări ce-au suportat, diluvionar, consecințele naufragiului, acel naufragiu «modern», de esență simbolistă, ce a schimbat fundamental chiar structura poeziei; interesantă ni se pare singularizarea autorului *Iepurelui suedez* în orizontul opțiunilor majore (la nivelul orientărilor programatice, desigur), căci, dacă într-o primă fază, naufragiul se «rezolva» mallarméan în puritatea sunetului și în transluciditatea expresivă cu croșete hermetice, iar, mai târziu, la avangarde, prin detonarea oricărei pretenții logocentrice, asistăm, la poetul neo-experimental, la o atitudine egal

circumspectă față de cele două soluții (care nu erau neapărat în poziții divergente): foamea de *récit* n-a dispărut deloc, iar tentația dinamitării discursului încă e acut manifestă; prima reclamă, ca *urme*, ca *așchii*, amintirea fabulosului, cealaltă, comportamentul incendiar, iconoclast față de organicitatea limbajului; prin cea dintâi, e activat vectorul coerenței discursive, obligatorie până la un punct, prin cea de-a doua, se suprasolicită acela al bulversării semantice; în acest dublu proces își găsește temeiul un anume ermetism al lui Ioan Flora, iar intertextul, cu mici excepții, nu rezolvă micul conflict semantic, ci îl acutizează.

Acest proces, de scufundare în zonele interstițiale ale unui limbaj ce-și suspendă orice pretenție semanticizantă, devine metodic în ultima carte publicată de poet, *Iepurele suedez*, anunțată de fapt de *Discurs asupra Struțocămilei*; întâi de toate, autorul renunță la pretenția, veche cât poezia, de a re-simboliza, într-un proces de semioză deschisă, concepte vechi și asumă funcția exasperantă de a simboliza realul, căci *Iepurele suedez* pare, în context, o figură aflată la capătul unui proces propriu de resemantizare; poetul o recunoaște deschis, în poemul omonim, când divulgă, în sintagma ca atare, nu un topos poetic ori textual, ci o metodă, cea de textualizare a realului: «...vezi și tu / ce greu este să te confrunți cu ideea de iepure suedez în absenția, / aici, în burgul disperând pe culmi transilvane, / unde nu s-a păstrat neam de umbră flamandă cu două picioare, / unde maestrul ghețurilor textuale aterizează la o cafea / și rămâne pironit locului / șapte săptămâni la rând...»

Tot atât de adevărat însă este că Ioan Flora n-a renunțat la ceea ce pare să fie una dintre primele și majorele sale tehnici poetice, cea a insertării fabulosului autohton în corpul unui text care visează realul; și nu a miticului, deși ordinea mitică, în regim de autenticitate a spiritualității românești, teoretizată de Blaga, poate fi convocată aici, căci «*iepurele hăituit călare pe jumătate de iepure șchiop*» trimite, evident, la o discuție nicasiană (din care, să ne amintim, un prozator precum D.R. Popescu a fost tentat să transcrie un program de retorică literară). O lectură avertizată a acestui poem (*Iepurele suedez*) ne oferă cheia unui adevărat program textualist deplin asumat: căutarea (*S-a întâmplat ca tocmai aici să nu-l caut, să nu-l înfirip...*) Textului ca resort al poezității se instituie în realul oglindit, ca povară a retinei, iar actul de creație, ca act de

instaurare a sensului, pare a fi simpla activare a acestuia: «S-a întâmplat ca tocmai aici să nu-l caut, să nu-l înfirip / din aer rar și piatră seacă, deși aici / nu i-a fost dat să fie. / Or, se întrevedeau ceva semne – plutea, / se împotmolea în desişul retinei noastre postmoderne / un cer, dacă nu tocmai violet, / atunci măcar ocrucenuşiu, iar codri de aramă / își plimbau nestingheriți clorofila prin toate cotloanele, / mai ceva decât își plimbă animalul, bestia gânditoare / povara sanguină prin lăuntrul trupului...» «Animalul, bestia gânditoare» este chiar poemul-text, iar de-acum autorul nici nu mai face efortul de a-și disimula intențiile programatic-textualiste, invocându-l, alături de Eschil și Enkidu, pe Iova, vorbind despre «primatul textului inițial» în spirit patafizic, aici, la nivel parasintactic, ca să spunem astfel, aceasta însemnând *regresiunea provizorie la nivel vegetal*.

Discursul poetic s-a detensionat la maximum, poate și fiindcă poetul pare să fi schimbat chiar semnul acelei «rigori» împinsă până la «aberație, până la provocare», căci ea, rigoarea, nu mai trebuie căutată în landuri îndepărtate, «siderate» de alchimii verbale, ci chiar în interstițiile fumegânde ale cotidianului. Poetul pare să revină acum la achizițiile (pe care cochetarea, cândva, cu poeticile avangardiste i le-a inculcat), de pe poziția unui post-experimentalism, prin care ea, rigoarea – care fusese un etalon al libertății expresive – revine acum în formele unui limbaj domesticit.

REALUL TRANSLUCID

Am detectat de mai multă vreme faptul – în fond, de o evidență descumpănitoare – că adevăratele arte poetice ale marilor creatori nu sunt neapărat cele gândite, scrise, acceptate ca atare, ci acele texte «nevinovate» (precum atâtea pagini din volumul arghezian «Ce-ai cu mine, vântule?») ori din ultimul Blaga), în care, în absența unei intenționalități de program, e articulat mecanismul pur de concepere a poezității; în fond, tocmai spre a rezolva conflictul său cu cosmosul, spusesese bătrânul Ungaretti, poetul propune de fiecare o artă poetică.

Nu există poem, din puțina creație publicată până acum a lui Ion Mureșan care să nu-și pună, deseori în forma unei interogații dramatice, problema *poiesis*-ului: însuși resortul creativ poetic ca atare e localizat iarna (*Poemul de iarnă*), anotimp care conotează albul din care experiența textualistă și-a făcut o miză majoră și care, la Ion Mureșan îndeosebi, instituie și privilegiul contemplării «declinului culturii»; această contemplare, a unui «peisaj» presupus crepuscular, urmează operația unei destructurări a limbajului, în urma căreia structura însăși devine mai vizibilă, ca în metafora kafkiană a incendierii castelului spre a-i putea, apoi, decela mai exact arhitectura interioară; procesul de destructurare coincide, desigur, cu acela al slăbirii discursului, un fel de mișcare *au ralenti* cu scopul, deseori mărturisit, de identificare a faliilor fisurate, a «inelelor care nu țin», spre a ne raporta la o cunoscută metaforă conceptuală montaliană.

Ceea ce întreține originalitatea marcantă a poeziei lui Ion Mureșan este reticența calculată în fața formalizării excesive a discursului, o abia disimulată rezistență în lăsarea, liberă, prea liberă, a procesului de instaurare a semnului poetic: ca și când poetul, după o negare în absolut a tradiției scriptural-poetice, exact în momentul în care «tragerea obloanelor» devine iminentă, ar resimți teroarea unui *alt* început despre a cărui urgență nu este deplin avertizat și, având cu claritate reprezentată dimensiunea dezastrului, s-ar decide pentru un edificiu nou, dar pe ruinele celor vechi: «castelul», *id est* edificiul vechi al poeziei, a supraviețuit doar în memoria activă încă a eului surprins de propria-i descoperire și limbajul, unicul material de construcție, presează, deklasat cum e, activarea unor resurse instituitoare de sensuri noi.

De aici, impresia puternică de evitare a rupturii, dar după consumarea ei, așadar tentația unui dialog cu o tradiție, fie ea și a avangardei, în punctul în care se ivește figura «arheologiei» sale; poeticul (ca *poietic*, desigur) pare acum efigia unei epave, însemn al unei supraviețuiri la limită, relatând despre condiția agonală a aventurii unui subiect care și-a pierdut iremediabil centralitatea.

Fixarea punctului incandescent al «noii» poetici are loc prin descrierea unui salt al frumuseții, ca probă a unei solicitări precipitate și, desigur, a unui refuz eclatant: «*Cu viclenie s-a năpustit frumusețea asupra mea / Ca o cățea turbată s-a năpustit frumusețea asupra mea. / Piară fiecare în averea lui – zic eu – / și jucându-mi ochii uscați ca lemnul unui copac trăsnit / la complicate și elegante ceremonii râd în hohote / și recit cântecele stupide...*»; «cântecele stupide» sunt «fanioanele» retoricii instituționalizate, generatoare de «plictis», către care se întinde «*lațul veninos / în splendidele grădini ale aurului*»; și nici măcar nu mai avem certitudinea că actul divulgativ al poetului vizează numai vechea retorică ori *retorica poetică in statu nascendi*, ca pericol irepresiv al oricărei activități scripturale, căci «*Mesele sobre două trei fructe exotice pe platoul argintat / și tot atâtea bucurii și tot atâtea cuvinte / mișcările ridicole ale tacâmurilor în aerul închis / și cuvintele încăpățânate care nu mai se mai descojesc / iar sub fereastra mohorâtă lunecând vedenia veacului...*», punct de la care discursul plonjează în obscuritate și teamă a încremenirii, căci miza lui Ion Mureșan rămâne, după acest act de *tabula rasa* cu orice pretenție transcendentă a cuvântului, inculcarea, în *corpul literal* al poemului, a principiului *viului*, ca unic vector rămas întru verificarea noilor posibilități ale poeziei. Finalul acestui poem, intitulat *Splendidele grădini ale aurului*, îmi certifică o mai veche intuiție cu privire la *tehnica* autorului *Cărții de iarnă*: apartenența sa la o tipologie auctorială, de felul lui Gottfried Benn, Paul Éluard sau Paul Celan, caracterizată prin capacitatea cu adevărat mirabilă de a transcende din interior limitele programatice, restrictive ca atare, ale unui model (paradigmă) din care apare și pe care îl ilustrează, depășindu-l. Nu putem să nu ne gândim cu precauție la surrealismul poetului francez, ori la expresionismul poetului german, căruia, spre exemplu, el însuși, Gottfried Benn, avea să-i divulge, prin 1935, într-un faimos eseu, nu numai limitele așa-zicând «istorice», cât mai ales relativismul metodei. Ion Mureșan,

asumându-și oarecum din exterior programul optzecist (ne vom feri de o terminologie – postmodernismul, spre exemplu – deja depășită și abandonată), dar conferindu-i repede un prestigiu aproape nevisat, n-a răspuns clamărilor urgente, deseori cu caracter «colectiv», de cantonare *metodică* și necondiționată în operația (de grup) a textualismului, el conservându-și o marjă disociativă.

Contemplarea jubilarie a unei «mari culturi în declin» prilejuiește, cum anticipam, luarea în act a dezamorsării unui model ce nu mai corespunde noului orizont de așteptare; căci «*formele perverse și hermafrodite se înmulțesc asemeni celulei / canceroase / pe care iarna la gura sobei o poți urmări în plină perioadă / de rut / trăind chiar desfătări senzuale în fața microscopului...*», în timp ce schimbarea mizei, pe real, aduce în prim plan trăirea agonală: «*Câtă migală câtă migală – exclam – și cu buzele umede / îmi sărut moartea pe botișor / sunt singur repede mă ascund într-o piele de cal și mă urc / în fereastră...*», gest de anomalitate instituind, la nivel apercptiv, o nouă alianță intelectuală între creator și cititor; noua instanță elocutoare își localizează, de altfel, «nebunia» tocmai în divorțul ontologic de vechile paradigme, căci e clamată «dragostea pentru natură», iar «gura», ca organ al articulării cuvintelor, a devenit «strâmbă»; imaginea «mortului», iarna, pe albul zăpezii («*După o noapte geroasă i se fac pe pupile flori de gheață / o splendoare*») devine un pretext pentru introducerea, în interstițiile discursului ce închipuie o înșelătoare transparentă, a «corpului gol în zăpada / de pe cântar în care iată / tocmai acum se cuibărește un câine roșcat...», dar prilej, mai ales, pentru autentificarea bachelardiană a reveriei: «*...În sfârșit a vorbi / lângă flacăra unei lumânări / e la fel cu a vorbi la gura unei peșteri...*». În *Înălțarea la cer*, introducerea, mai apăsată, a ordinii derizoriului nu slăbește tensiunea ek-stazei, la care această poetică pare să nu fi renunțat niciodată definitiv; ceea ce s-a schimbat este numai supunerea semantică a discursului în direcția unei permanente glisări a sensurilor, luând ca premisă detracarea – și odată cu ea abolirea încrederii – vechilor poetici, a căror miză supremă era o iluzorie putere de reprezentare; soluția pare a fi, acum, corporalizarea acestui discurs, transferarea sa irevocabilă în organismul viu al ființei văzută magmatic, spre a asigura sporul de autenticitate viscerală vânată: «*Vorbesc din propria-mi piele, singura care îmi stimulează / ambiția de a huzuri / oferind*

cuvintelor un fel de demnitate cu pori și delicate / firicele de păr / (aceeași pe care la zece ani o conferisem puiului de șarpe / după ce zvâcnise scurt în piept / și i-am simțit capul răcoros între buze. / Și sora mea aplaudând veselă crezând că așa deodată am / reușit să vorbesc / un cuvânt negru cu ochi...»; «cuvântul negru cu ochi» pare să indice tocmai conceperea limbajului ca *bios*, într-un mecanism de interșarjare dintre cuvinte și lucruri, dintre limbaj și real, căci «șarpele în vasul de tablă foșnind ca o carte / tipărită pe hârtie proastă» indică metaforic starea competitivă dintre cele două ordini aporetice indicate mai sus. Aventura poetică este, cum avertizam, una agonală, însă mecanismul poetic în sine e aidoma celui ce are loc într-o măcelărie; credo-ul poetic nu mai răspunde vechilor «topometrii» stilistice (și estetice), el seamănă cu provocarea contemplării «unei femei fără piele / ce își pudrează venele», iar actul poetic cu cel al măcelarului care, «plângând își îngroapă fața în hălcile de carne / care i-au rămas nevândute.»; miza a devenit, așadar, una ontologică, nu cognitivă, nu estetică, în sens hegelian, căci «...eu îmi pun grumazul între lucru și cauza sa / Adică grumazul meu stă între poem și cauza sa / Cum stă uterul femeii între spermatozoid și ovul...»; realul e interstițial («am mai multe încheieturi decât degete»), «nebunia» definește această răsturnare a ordinelor, căci discursul public ca atare devine subiectul unui refuz care abia mai ascunde, în tăcerea molipsitoare, revolta: «„Vara aceasta am fost la oraș unde am avut posibilitatea de / a mă plimba foarte mult / cu scopul de a respecta regulile de circulație. O, cu câtă / emoție / traversam străzile în conformitate cu indicațiile / semaforului...”»; însă dar, surprinzător, această divulgare a discursului derizoriu, cotidianizat, masificat și, prin urmare, deplin desemantizat, nu mai apare, ca la alți colegi de generație, drept un discurs primar, ci unul secund, semn că intuiția noastră cu privire la nerenunțarea cu totul la tonul ekstatic, se verifică. Imaginea «câinelui roșcat» prins de picior și aruncat ca o elice spre cer (reprezentare genuină, ludică și patafizică a «înălțării la cer» poate fi și indiciul unei noi aprehendări a poeticului, în disprețul oricărei încrederi de natură transcendentă).

Modelul poetic mureșanian e, cum anticipam, Paul Celan: autorul *Poemului care nu poate fi înțeles* este, prin natură, un romantic (evident întârziat, asumând cu un fior dramatic postumitatea *ismului* și luat, totuși, în accepțiunea schilleriană de

stare de suflet, de sentimentalitate), iar prin structură, un degustător rafinat al experiențelor avangardiste: el cunoaște însă prețul oricărei insurgențe de limbaj, riscul oricărei negații (ce te poate re-conduce la afirmație și, prin urmare, în punctul de pornire), măsoară gratuitatea oricărei revolte, vacuitatea oricărui impuls exacerbat și, de aceea, melancolia pare a fi unicul punct de sprijin pentru o condiție fără ieșire, o condiție care se consumă, ireversibil, în cercul magic al limbajului; moartea e singura realitate *forte*, cuvântul s-a slăbit, dar nu pentru a dezerta din fața unei «revizuirii» a frumuseții, ci pentru a lăsa mai mult spațiu realului, existentului viu să ancheteze un subiect care a depus armele; începerea poemului e un act existențial fără nici un indiciu de parodie, grav, fiindcă la capătul lui este actul extincției care poate salva frumusețea, rămasă, cum deja notam, doar ca figură evanescentă, ca o stafie pe drumul tot mai insidios al discursului. Versurile sunt, ca în ultimul Celan, apodictice, cu o gravitate de orgă (dezarticulată), în care sensul și-a retras orice pretenție de inteligibilitate (*Poemul care nu poate fi înțeles*), fiindcă funcția sa e acum o alta, de a în-ființa, de a in-stitui, de a ecloza prin cojile «albe» ale aparenței, dincolo de jocul acestei aparențe, spre afară, spre cercul viu al unui destin ce-și reasumă dimensiunea biologicului.

Ion Mureșan mi se pare a fi autorul uneia dintre cele mai fascinante experiențe poetice ale ultimelor decenii, autor al unei poetici de o originalitate supusă probei autenticității, capabilă să modeleze, în continuare, căutări norocoase într-un timp în care orice croșetare ism-ică eșuează mai înainte să se articuleze.

POIESIS-UL PROIECTIV

Pentru Bogdan Ghiu, poet cu o acută conștiință a crizei ce angajează chiar resortul intim al poeticității, miza decisivă, de natură scripturală, s-a localizat la nivelul *poemului* reprezentând deopotrivă începutul și sfârșitul, ordinea și dezordinea, limita și nelimita de la care – și până la care – limbajul își mai poate gândi propriul său temei ontologic și gnoseologic. Existential s-a estetizat, artistul (poetul) a devenit, cu cuvintele lui Nietzsche, artă; de aici, pre-simțirea cosmosului (mic, căci natura s-a mutat în întregime în interstițiile cuvintelor) în *literalitatea* sa, iar unicul obiect al actului poetic este el însuși, surprins în chiar momentul *crud* al *facerii-instituirii* sale; limita și ne-limita licitează acum dramaticul glisaj dintre negru și alb, întunericul și lumina, fața și reversul (fața foi de hârtie și verso-ul ei ce ar trebui să numească transparența deplină) ca unic mod de verificare și certificare a unui sens.

Poemul trebuie *adus pe lume*, cu tot ce presupune acest travaliu în conotația exactă a reprezentării medicale, până la atingerea zonei paradoxului (a scrie ne-scriptibilul, a zice indicibilul): «*Tu (eu), în întuneric (îneecat în peștera unei litere), și undeva (lateral, dedesubt) o pagină albă (orbitoare, rece, ascuțită). Scriu pentru că nu am o foaie de hârtie la îndemână. O foaie de hârtie transparentă, prin care să se vadă limpede întunericul, de care să fiu astfel despărțit, departe. O pagină scrisă de mine direct pe verso, dincolo, dedesubt.*»; realul a fost în întregime absorbit în jocul amoros al textualizării, simțit și descris în toată corporalitatea ingrată, dar și dincolo de fluxul circumscris al «epidermei», în magma fizicii obiectuale, cu sarcina identificării *sensului mic*, cel al mâinii care scrie și care, scriind, instituie, *face*, determină, dar nu mai reprezintă, Lumea: «*Presimt (mă întorc la o mai veche presimțire – aceasta nu trebuie să fie decât o paranteză, un mic refugiu al mâinii, o capcană în care mintea îmi prinde o clipă mâna), / presimt (și o iau acum de la capăt), / presimt că pagina asta e mult prea mare pentru mine, că nu se va termina niciodată, că se întinde deja înaintea mea precum hala unei uzine de mașini grele (de pildă). Să scriu ca și cum aș muta mobile („transportul unui dulap vechi...”) nu dintr-o casă în alta, nu dintr-o odaie într-alta, ci tot mai departe, din aproape în aproape, până la orizont, într-o încăpere uriașă, cu pereți care de mult au încetat să mai*



adăpostească. Într-o încăpere uriașă în care nu te poți simți niciodată cu adevărat „înăuntru”, oricât ți-ai vârî mâna între haină și cămașă, între cămașă și pielea pieptului, albe. Mai presimt, de asemeni, că rândurile acestea vor fi lungi, lungi de tot, ca și cum, să zicem, cuvintele ar sta la rând la un sens oarecare (oricare) care acolo, departe, în zare, se livrează deja, pe față, tuturor. Presimt că rândurile vor fi atât de lungi încât privindu-le îmi vor părea că se ridică la cer în loc să se piardă în zare. Ca și cum ar vrea să fugă. / Rânduri lungi, lungi, într-o sală uriașă, închisă. / Gândește-te la mine, iubito.».

Ca și acest poem, toate ale lui Bogdan Ghiu sunt arte poetice, încercări repetate de aproximare a semnificației poetice, în terminologia lui Rifatterre, o modalitate singulară de a trata poemul ca semioză deschisă; actantul poetic, unicul care contează, căci procesul de destructurare a condus la disoluția ireversibilă a oricărui Subiect, ca și la orice pretenție de centralitate este, spre a prelua o sintagmă admirabil conceptualizată poetic de Irina Mavrodin, *mâna care scrie, prinsă*, pentru o clipă, de *minte*, într-o efort de luciditate care mută sensul incandescenței lirice din vechea retorică tradițională în punctul în care imaginația, golită de orice sentiment al transcendenței, răcește temperatura și face din actul de creație un *in-put* repetat la infinit, ca un gest de vânare de sine în orizontul unei autoreferențialități devenită principiu ultim. De aici și până la alternativa tăcerii, cu toată încărcătura asertivă wittgensteiniană (a imposibilității de a mai vorbi), n-a mai rămas nici un spațiu: «*Vai ție. Cuvintele mi le poți refuza, / mi le poți trimite-napoi, / dar tăcerea nu ai cum s-o refuza. / Ți-o dau. Ești prins. Stăpânește-o / cu bine.*». Până și contemplarea iubitei și-a mutat referința în șantierul cuvintelor care refuză orice vocație edificială, căci cuvintele sunt, de-acum, unicele garanții ale realului. Poeticul e inseparabil de actul *fizic* al scrierii, o operație agonală, ce n-a mai păstrat nimic din retorica îmbălsămată a vechii poetici; *simțirea* (sentimentul nichitian) se reduce la acest act funambulesc, al conceperii scrierii cu dificultatea unei poveri, fiindcă *În timp ce scrii nu simți nimic*, ci numai înainte și după, adică în momentele conceperii și al verificării, pauze înfrigurate ale unui proces inertial ce-și găsește în sine unica rațiune, unicul resort; cuvintele își scriu lor înșile singure; golul, mâna, umbra, urma sunt elemente ale poemului, unicele lui puncte de referință, iar poemul este chiar

obiectul, instanța fizică configurându-se din vaierul unei substituiri a realului, iar nu din raportarea la acesta. Un poem intitulat *Îngerii lui Nichita Stănescu* transpune în cheie textuală o artă poetică gândită ca stare conflictuală dintre lumina ca vocație ascensională și scrisul descendent, coborâtor în abis, în corporalitate; vizionarismul este, ce-i drept, al vechii poetici, însă ceva din mitul orfic se mai poate salva în era post-modernă, câtă vreme privirea aceasta este trasată și câtă vreme ea duce înapoi, supraveghind discursul, atentă la ceea ce se face deja pe albul-golul hârtiei. Miza (nouă) a acestei poetici pare a fi chiar scrierea pe real, căci ce altceva sugerează un poem gândit din perspectiva unui praxis poetic: «Când scrieți, nu apăsați / prea tare. / S-ar putea ca obiectul / de care vă sprijiniți / (pe care, altfel spus, bă bazați) / să nu reziste. // Presiunea persuasivă se îndreaptă / în primul rând (naivă!) către obiecte și / abia în cele din urmă – ca o / ultimă speranță de salvare, în cazul / că obiectele nu se lasă convinse – / către cititor, în dorința disperată de a-l / determina să accepte iluzia (ceea / ce, de cele mai multe ori, / aduce a mită...)... după care procesul de textualizare devine deja noul praxis poetic lucrând în chip paradigmatic: «Deci: când nu reușiți să convingeți lumea să devină text, / nu încercați să profitați (deși se poate, în general, conta / pe el) de cititor; mânați de această dorință, ca și de încăpățânarea / tradițională) de a da de sens înăuntru, în „adânc” („Sapă, frate, sapă, sapă...”), nu apăsați, căci s-ar putea să vă treziți / în plină lume, nepregătiți... // Încercați, așadar, să scrieți / fără să atingeți hârtia. Dar / cel mai bun lucru pe care l-ați putea face / ar fi / să dați hârtia la o parte, / să o luați din drum...»

Nici unul dintre protagoniștii optzecismului (cu excepția lui Gheorghe Iova) n-a mers atât de departe, ca Bogdan Ghiu, în decelarea, decriptarea, destructurarea procesului poetic de instaurare a sensului. Pentru autorul *Poemului cu latura de un metru*, sondarea acestui proces capătă dimensiunea contemplării, din poetica romantică, ori a visului, din cea simbolistă, de unde spiritul de economie sintactică și lexicală ce supraveghează discursul, capacitatea de a gândi sintagmatic în perspectiva verificării, în viu, în chiar momentul articulației, a capacităților exorcizante ale limbajului, decizia de a sugruma orice tentație manieristă, acceptând totuși tonul monocordic (monotonie) pe ca un dat al acestui tip de structură poetică, dar lăsând, cu destulă



intelență, deschide interludii ce salvează de la sufocare și discursivitate. În fond, chiar discursivitatea e înamicul public pe care-l vânează Ghiu: el simte pericolul pe care-l reprezintă lipsa de precizie și, mai ales, *delăsarea* (*lenea* ar fi spus Ion Barbu) în voia capacității asociative a cuvintelor, chiar dacă, în aceste operații de supraveghere, puse în act cu metodă, autorul nu *forțează*, nu supune, nu obidește și nu exploatează procesul ca atare (nelăsând nici un spațiu de manifestare defunctei inspirații), iar acest pericol e reprezentat de chiar sclerozarea, întepenirea, încremenirea, osificarea discursului: a numi pur și simplu înseamnă a defini, iar orice definiție reprezintă în vechea reprezentare spinozistă, moarte; Bogdan Ghiu mai știe (a învățat, mai mult din practica semnificantului decât din impozante teorii la modă, oricât de ispititoare, chiar dacă nu cred că multe din ele ar fi rămas fără ecou în poezia sa) că există o limită a oricărei experimentări în spațiul limbajului dincolo de care absența viului ar duce discursul la pură retorică și, de aceea, nu lipsește, în poemele sale mai recente, tentativa de a corporaliza, mergând până la *în-sângerare*, textul; «materia» poemului său e chiar procesul facerii sale, *descrierea* modului în care se structurează, de unde impresia de meta-poetică, de meta-text, în care emoția (obligatorie pentru orice asumare de nivel estetic), e centrată în jocul rafinat al *semantizării deschise*, ca și când cuvintele ar fi devenit niște supape instrumentare cu care poetul, într-o nouă reprezentare de *fanciullino* (termenul-concept aparține poeziei lui Pascoli), ar accepta, cu surpriză, îndeletnicirea *vinovată* de a le deschide și închide alternativ, potrivit purei plăceri de degustare a capacității lor de întemeiere și, mai ales, de substituie a existentului.

Un întreg poem, marcat «lung» pentru acest poet atent la emergența *limbută* a cuvintelor, intitulat *Încercare de a spune tot adevărul*, actul textualizant al Lumii devine unicul topos, ca unică aventură ontologică și gnoseologică, pe un traseu ce pare a subsidia modelul analitic al filosofiei limbajului al acestui veac în care schimbările paradigmactice s-au situat tocmai în acest domeniu; cuvintele, ca motiv surprins într-o iterație continuă, dau seamă de aventura în real, pe care-l fisurează neconținut, urmărindu-se abolirea lui sau, mai curând, transferarea în text; întregul poem e «construit» pe tensiunea duală dintre cuvinte și tăcere, dintre logos și vid: ceea ce nu se poate spune, se tace, spusese Wittgenstein, care

vorbise, printre primii, despre «jocurile de limbaj», despre limbaj ca puzzle, în care deci, acum la nivel poietic, funcția autoreferențială, se traduce prin actul însuși de re-con-stituire a discursului, de refacere a lui în chiar mecanismul propriu de funcționare; și cum orice resort metafizic a fost abandonat, unica «metafizică» posibilă rămâne tentația scripturală, ca foame de necunoscut, ca tentație de autodepășire, într-un efort de cartografiere a ființei ipostaziată în logos. Figura e scribului, nu în vechea reprezentare simbolizantă, cu intarsii inițiatice și ezoterice, ci în aceea a corporalității autodevoratoare, asemeni unui Nastratin ce, în imaginea barbiană, «mușcă din sine»: *«Să coborâm, să ne oprim în cuvinte. Să tăcem spunând / cuvinte, oferind cuvinte cui cuvinte așteaptă. Zburam, da, și / cădeam – același lucru, depinde numai cum răsucești pagina, / cum ți-ai făcut lumea –, și ne-am oprit în cuvinte, ne-am poticnit, / am coborât să ne atingem umbra, singurul nostru copil, pe care-l / purtam atârnat, singura noastră sămânță fără rădăcini. Umbra / noastră răscolea harta și am coborât să facem umbra mai mică, / s-o facem să scadă, să pună punct zborului nostru, să îngropăm / umbra sub tălpi, pagină cu o singură literă între noi și pământ. / Mergeam, da, păseam, adăugam cuvinte așteptate – în ce / direcție? Adăugam cuvinte?! Măsuram pământul în lung și în lat / cu un singur picior-etalon, cu o singură literă. Am vrut să / îngropăm umbra în brazdă, ca pe singura noastră sămânță, și a / trebuit să coborâm cu ea, s-o ținutim sub picioare. Acum am îngropat umbra. Încerc să / vă spun câteva cuvinte dintr-o literă, și / litera mă îneacă. Tac spunându-vă cuvinte. Mi-am lăsat căderea / neterminată...»*; zborul pare a indica aspirația (ca depășire) a transcendenței abandonate, căci zbor e sinonim cu cădere, iar descrierea reprezintă, cum intuia Marin Mincu, metoda poietică a textualismului, la care autorul trimite permanent prin această insistență pe procesul de «adăugare» de cuvinte; cuvânt, literă, pagină – se constituie în *topoi* structuranti ai discursului poetic, poeticul pare să (mai) fie o izbăvire (de Lume), nu însă prin transgresarea ei, ci prin trăirea ei sub semnul semnelor care spuzesc de pretutindeni și care au rămas numai semne, văduvite adică de orice conținut transcendent. Enunțul e voluntar banal, la limita discursivității de-acum asumate (*«Tăcerea ta ne spune nouă cuvinte frumoase. Nu trebuie / decât să treacă pe lângă noi un timp, urechile noastre ne vor șopti / singure frumoasele cuvinte.*

Pregătește-te. Vei zbura din nou / către căderea ta. Tăcerea ta ne spune minunate cuvinte. Etc. ...»), subliniind acest zbor în cădere, asemeni unei transcendente întoarse, iar descrierea noului scrib («*Scria tot mai aplecat, privea cuvintele cum se / îndepărtează, duse de mâna dreaptă, trase de sfoară spre orizont, / și la un moment dat a început să pornească cuvintele de pe față, / a început să scrie primele litere (cele mai mari) pe pomeți, pe / tâmpile, pe frunte – spre ceafă, împiedicându-se, afundându-se în / urechi –*, părea că vrea să îndepărteze de la sine un rău pe care / deodată nu-l mai putea răbda, să smulgă și să îndepărteze, să / arunce ceva...») acoperă întreaga gamă a corporalizării textului ca prezență unică, supraviețuitoare de la un naufragiu care este al realului. Textualizarea capătă, astfel, o funcție agonală, poetul, ca actant scriptural (iar nu ca Subiect centrat al discursului), a devenit un fel de libroman, de cartopat, emblemă a pariului liminar ce se joacă pe cuvinte, pe litere, pe pagină, în înfruntarea lucidă, dar extrem de acerbă, a albului ca vid interogativ.

Poate la nici un alt poet din ultimele două decenii nu se simte cu atâta acuitate criza în care a împins experiența textualistă poezia, cum e resimțită la Bogdan Ghiu: faptul în sine merită semnalat, fiindcă în încercuirea potențialității sale asertive constă chiar problema omologării «adecvate» a acestei poezii ce suscită un interes particular, angajând o doză egală de împătimită apologie și clamoros refuz; autorul unui insolit volum intitulat cu abia disimilată ludică juisare *Grame* a traversat, impetuos și temerar, întregul traseu al acestui deșert al cuvântului care, refuzându-și eclozarea, *id est* orice funcție reflectivă, reprezentantă, transcendentă etc., a sfârșit prin a-și fie propria măsură (*greutate, gram*), sprijinindu-și unica rațiunea de a fi într-un proces dramatic de autocontemplare; rezultatul, promițător și asumabil din perspectiva urgenței depășirii crizei (care, printre altele, însemnase acea iluzorie transcendență care a sfârșit deseori prin a separa limbajul de real, *lenea* ei, deci, cu termenul lui Ion Barbu), a condus la o substituie de planuri – și de ordini –, dar și la o nouă criză, nu mai puțin neliniștitoare: anularea funcției referențiale a lăsat *terenul* descoperit, deșert, pustii, cu un decor de cuvinte (un limbaj redus la un schelet «gramatical») chemate să pună în act un principiu, cel al descrierii, care, la rândul-i, s-ar putea să *închidă* orizonturi (ale lecturii) ce se arătau atât de promițătoare. Desigur, pariul e, acum,

deopotrivă al limbajului și al realului, sau al limbajului ca real; dar ajunge acest fapt ca să acopere atâtea interstiții ale unui proces care, la concurența cu media, resimte încă și mai puternic toate frustrările unei aventuri amoroase, pe care Barthes încă le mai putea saluta în *plăcerea textului*? Sunt întrebări tot atât de legitime pe cât este și dreptul la experiență novatoare al optzeciștilor, iar critica literară nu le poate ocoli; Bogdan Ghiu, ca reprezentant hiperlucid al acestei promoții, pare să și le fi pus cu evident fior dramatic, căci paginile din *Grame* nu sunt altceva decât eboșele unui (meta)discurs *eșuat*, fărâmele unui ospăț înfometat, așchii ale unui șir de operații de verificare a instaurării sensului poetic, bielele sfâșiate ale mecanismului textualizant, ajuns la o saturație a sa. Dar n-a fost oare dintotdeauna poezia emblema unui eșec, marca unui naufragiu, al limbajului țintind un Absolut și ratând de fiecare dată Realul?!

DES-CENTRAREA DISCURSULUI: SUBIECTUL ZEROLOGIC

Paul Daian e astăzi «cazul» cel mai eclatant al poeziei române contemporane: autor / protagonist / al unui discurs poetic în care experiența logosului circumscrie, în disprețul oricărui efort livresc vizibil, volutele dramatice ale proiectului liminar de autentificare vitală (*sângeroasă*) a literarității, aventura sa scripturală e tranșată nepermis pe terenul biograficului, acolo unde poetul însuși, cu sau fără voie, își disimulează în joc instanțe reziduale ale unui pariu de natură hermeneutică. Totul pare a se roti în jurul enunțului gidean/camilpretrescian, transpus, circumstanțial, în alte aperturi solfegiale: *câtă luciditate, atâta boală, câtă boală, atâta poezie* etc. În ordinea strictă a «arheologiei» nebuniei ca ek-stază a poeziei, pot fi invocate alte «cazuri» care au intersectat Historia speciei, de la Hölderlin la Dino Campana, cu obligația de a marca, de fiecare dată, *diferența*, de a o situa, am spune, în orizontul hermeneutic foucaultian, căci numai astfel dimensiunea vizionară, ezoterismul, gustul premonitoriu, obstacularea în striurile obscure ale limbajului își pot justifica pretenții de apartenență la un discurs, fie el și intens decanonizant.

Pentru noi, problema se pune în termeni mai preciși și, ca atare, mai puțin dilematici: poezia lui Paul Daian există, în *forma* unui Corpus de limbaj competitiv la nivelul formal generic și, ca atare, ea se oferă ca atare instanțelor exegetice. Cât joc biografic va pune autorul în acest Corpus expresiv / lingvistic, câtă necalcifiată substanță se va fi strecurat prin fisurile Ființei trecută, cu destin cu tot, în halourile textului, devine un aspect secundar și producător sub specia interpretării numai în măsura în care contribuie la procesul de instaurare a sensului poetic. Altfel, atâta cât limitele unei exegeze *literare* o îngăduie, considerăm că, în detectarea traiectului poetic și poietic al autorului lui *Johann*, ar fi utile mai degrabă câteva sugestii junghiene, nu în perspectiva psihologică, așadar specializată, cunoscută și nici, cu atât mai puțin, aceea medicală, «tehnologică». Iată pentru ce sugestiile vin exclusiv aici din acea extraordinară carte, de bătrânețe, a savantului elvețian, intitulată *Errinerungen, Träume, Gedanken* (ed. rom., Humanitas, 1996), o carte despre care, prin anii 70, îmi vorbea cu entuziasm și febrilitate regretatul I. D. Sârbu, prin care gândea că ar fi putut fi

mai exact valorificată opera întreagă a lui Blaga. Există în cartea lui Jung cel puțin două episoade problematizate care angajează natura discursului poetic: primul, petrecut în copilărie, care ar marca descoperirea și recuperarea *eului* cu luciditatea asumării unei dimensiuni din exterior («A existat atunci - spune bătrânul Carl Gustav - o clipă în care am fost brusc invadat de sentimentul copleșitor că tocmai am ieșit dintr-o negură deasă, având conștiința că acum sunt eu...»), un mic pas până la aprehendarea conștiinței disociative, dedublante, a personalității, cu atâta influență în depistarea și consacrarea funcțiilor «secrete» ale *poiesis*-lui «modern». Căci, continuă puțin mai departe autorul, «spre marea mea derută, am constatat că eu eram în realitate două persoane diferite...», respectiv un biet elev stingherit de matematici și un bătrân din secolul al XVIII-lea.

De ce am evocat acest prim pasaj junglian ca posibilă cale de acces spre *miezul de foc* al poeziei lui Daian? Simplu, fiindcă, sperăm, numai în această cheie ne este permis să interpretăm acea operație «schizoidală», de *dedublare prin substituie* a actantului poetic și, drept consecință, a idiomului pe care-l adoptă. Faptul că poezia, ca impuls ordonator al Textului Lumii, presupune în sine această operație, nu face din propunerea noastră un gest tautologic: fiindcă, la Daian, mai mult ca la oricare dintre contemporanii săi (de la Dimov și până la Ioan S. Pop), această operație de «disecție» sau «vivisecție» se resimte, la nivelul discursului poetic, de o manieră care conduce poemul până dincolo de limita ultimei exigențe de transparență; e adevărat, actantul poetic *se vorbește* într-un idiom autotelic, refuzând orice urmă și orice reminiscență mimetice; e adevărat, e obturată orice punte cu vreo instanță *cunoscută* a semnificării și, cum observă Marin Mincu, pariul deplin ar fi pe obscuritatea unor *viziuni tranșante*, total incoerente și într-o *incoerență apodictică*, însă nu cred că trebuie să mergem până la a legitima o specie de *dicteu schizofrenic* (poate, cel mult, o impedanță *dereglantă*, pornită de la palierele coordonării senzoriale), ci de a încerca să vedem emergența discursului *celuilalt în actu*, în chiar momentul proiectării procesului semiozic, la care, cum avertizează cu o exactă intuiție același exeget, autorul îi refuză lectorului orice acces.

Dar să încercăm singura pătrundere admisă în volutele acestei poezii, pornind de la poemul intitulat *De partea cealaltă, ha* (din

volumul *Johann*, ed. Pontica): impulsul primar al autorului ni se pare a fi acela de *sistematizare a imundului*, prin operația de inventariere a unui univers încărcat de scorii, traducând efortul dramatic de a relata, ca într-un limbaj marcat glosolalic, ceea ce se vede cu întreg corpul sedus de boala descoperirii. *Vederea* e aparentă (căci ochii «sunt lipiți de varul pereților»); încă din debut, asistăm la pregătirea acelei operații halucinante a vederii lăuntrice, a închiderii pe dinlăuntru, căci gestul - care va deveni un leit-motiv al întregii poezii a lui Daian - este unul, cum avertizam, de disociere, de vivisecție, ca atare, de *tăiere a mâinii*, mâna fiind, în ordinea / sau dezordinea / ulterioară a întregului discurs poetic, *instrumentul scrierii*: «*biserica este plină de apă, / cu toporul subțire și negru / îmi tai mâna. // discuțiile pe care le-am purtat, / în timpul, în nopțile, în acest joc, / în jocul tău de cuvinte / dar mai adâncă este viața / mai întunecată lumina care / ne apropie / iar eu, niciodată. / plecarea mea este viața, atunci...*»; apare imediat un alt topos al acestei poezii, zidul (frecvent, cum am văzut, și în poezia Angelei Marinescu), de data aceasta, roșu, perpendicular (*din față*) și totuși victimă, așadar depășit, trecut, această trecere *de partea cealaltă*, în regnul abia descoperit al celui de-al doilea, cum spune Jung, însă consecința devine operantă numai la nivelul discursului: «*zidul roșu din față este o / victimă și totul se petrece / atât de aproape fără cuvinte, / în umbră, aș putea fi cerșetorul / chiar sunt, mai puțin, / prea multe cuvinte...* De-acum, abia, poemul pare să-și fi trădat, nu alfabetul, ci «secretul» de semnificare, *input-ul* semiozic, căci fondul obscur se lasă fisurat lent, e drept, cu o măsură exigentă, economicoasă, de jocul iterativ al unor sintagme coagulate în jurul scriiturii și care pot deveni / devin / adevărați operatori semantici. Însă, efortul cititorului e orientat, de-acum, spre o operație de resemantizare a discursului, ca și cum, la un nivel macrotextual, ne-am găsi, la sfârșitul unei lecturi genuine, în fața descoperirii unor chei hermeneutice puse de autor la îndemână. Astfel, «*piesele uscate*» care «*amenință între pereți*» trimit la cuvintele calcificate, închegate în «*varul alb*», «*casa pe care o am se înalță*» este chiar poemul-text, după cum «*verdele care îmi coboară rezistența*» este vitalul, viața, căci rezistența însăși capătă dimensiune deziderativă, în efortul asumat de omologare a Textului cu Viața, deci, de autentificare a discursului poetic, care rămâne pariul major al poeziei lui Paul Daian; poezia însăși e «*o celulă*

*răsturnată», iar poetul acceptă sentința (a turmei) de *maudit*, de *a-topos*, dar nu înainte de a avertiza (ca unic mod de afirmare) că, totuși, «*harul, / noroiul sistematic, se întinde și, / în spatele meu aceeași față / își amintește cutremurarea armei când / precizia îmi atinge, fără creier, / o altă piele, mai veche / ... cu mâinile a scris pe ziduri, / fără să știe / în timpul în care neputința și boala / nu mai cunosc pe nimeni...*».*

Întregul discurs «dereglat», întrucât ivit odată cu descoperirea celui alt (a lui Johann, care poate fi, sub specia lirismului, un K. al toposului narativ kafkian), capătă însemnele conotative ale unui *poiein* în plină apertură, recte, în devălmășia unui șantier deschis în interiorul limbajului : «*în această casă de lemn / negru tatăl meu desenează / înțelesul cuvintelor tale / brusc / pentru sora ta ești în stare / de crimă, tu pentru sora ta / ești tâmplarul cuvintelor lui / totul este negru chiar și / varul din pereți / și sarea desuetă a sângelui / se usucă pe hârtie, pe mâna / strecurată prin părul polonez / „ei au lumea lor și lumea asta / a lor îmi face greață”*». Și totul are loc în registrul deceptivului înscris destinal în conștiința decrepitudinii unei lumi a cărei condiție maladivă pare să se instituie la palierul comunicării (incomunicării); în acest mod și numai în acest mod, poate fi acceptat în sistemul de receptare propus aici hieratismul discursului, obscuritatea (care nu este, cum nu fusese nici măcar la marii ermetici italieni, o miză programatică, o gratitate) limbajului, mantelările solemne, uneori ezoterice ale versului ce trădează un efort deloc disimulat de cristalografiere a enunțului poetic; regăsim, în toate aceste trasee compoziționale și semnificante, și semnalele unei nete diferențieri a lui Paul Daian de experiențele optzeciste și nouăzeciste, ce-i rămân totuși, prin grila paradigmatică mai generală, congenere, el asumând, mai curând, după opinia noastră traiectul «insidios» al acelei poetici europene care pornește din Hölderlin, trece prin Rimbaud și Trakl și care nu se încheie, desigur, cu Celan.

Apexul de oțel al scriiturii

Fiindcă, în aceeași ordine a deceptivului, pulsează, din toate «fibrele» poemelor lui Daian, o presiune a absenței (de la motivemul «tatălui absent», care ar divulga, pe linia descendenței mai sus menționate, acel sentiment de orfanitate de care vorbea

Mario Luzi în legătură cu Leopardi, ca reacție de refuz a pretenției iluministe de a explica lumea prin rațiune / logos) și până la transcendența nelocuită ungarettiană sau la negativitatea montaliană, cu toții, acești poeți, suspectați de o intenție de obscurizare a limbajului și cu toții refuzând-o, evident cu argumente și în situații diferite). Să ne oprim la poemul *Când bufnița galopează ca un cal* (din volumul *Trei poeme*, ed. Pontica); ca orice poem al autorului, și acesta debutează printr-o situație tranșantă în perspectiva poziționării Subiectului în univers: perspectiva e, așa-zicând, «fiziologică», localizată la nivel cerebral (creierul e un topos al acestei poetici vizând dereglarea simțurilor), mediată de «mâini», ca instrumente cu vădită și asumată funcție aprehensivă: «*La început am încercat numai cu mâinile / apoi cu cele mai precise instrumente ale / distrugerii. creierul avea o singură dorință, / o singură direcție. așa cum atunci când aproape / că alergam pe coridoare dintr-o celulă spre alta / ne urla în ceafă: „cu fața la perete ticălosule, / cu fața la perete că te întind pe jos, te bag / în pământ”*»; percepția e, așadar, monologală, unidirecțională, ca în orice act cognitiv în care a intervenit «tăietura» schizoidală, iar discursul devine obsedant posesiv, trădând tentația – și tentativa – de re-facere compensatorie, la nivelul logosului, a legăturilor distruse și, în acest sens, lectorul poate accede la cheia unică a «înțelegerii» (ca primă ipostază a actului hermeneutic, pe linia dilteyană-ricœuriană); cum am văzut, proiecția lumii e concentraționară, marcată de o chiusură cu efect de obscurizare a limbajului care va sfârși prin a se comunica pe sine prin schimbarea sensului contemplării lovită de incomunicare: «*pereții erau albi și goi și plini cu orez / și apă și măr și urme de tălpi. stăteam cu tălpile / pe trapa bine unsă iar deasupra funia mlădioasă. / vei vedea ce profesionist sunt, sunt cel mai rapid / și nedureros călău și-mi trase repede gluga / neagră peste cap. întineric brusc și cald și mult aer / în corp...*». Ontos-ul se livrează aici în termeni de execuție (a Limbajului ca figuralitate), iar elementarul indică doar un mecanism dezasamblat, cu instrumentele la vedere, scoase din circuitul vital, imaginea evocând parcă o lume postdiluviană pe care logosul n-o mai poate recupera.

Dacă se poate vorbi aici de o destindere a discursului, trebuie obligatoriu adăugat că ea nu mai este a poetului post-modern, unde



ironia filtra și dezactiva vectorii responsabili de tensiunea raportării la lume ca la o carență de natură gnoseologică; cu alte cuvinte, Paul Daian simte și el, aidoma lui Mircea Ivănescu, spre exemplu, să intersecteze naratologic poemul, însă cum vom vedea, absența oricărei intenții parodice refuză limbajului acea «croșetare» post-modernă, cum ar spune Cistelean, care are drept finalitate *slăbirea, destinderea, detensionarea* sa: «și asta pe vremea când animalul cu blană arsă / îmi era cel mai bun prieten. era o mare lipsă / de oameni. iarna, Venus înnebunește și arde cu / oforță pe care îți vine să o ucizi cu fața. Brusc, asistăm la o nouă tensionare, în chiar clipa când actantul poetic redescoperă unghiul din care «sciziunea» (care, în ordinea limbajului, înseamnă dezarticulare) devine evidentă și, în consecință, obscuritatea nu mai poate fi evitată, fiindcă, nu-i așa, ea focalizează tocmai absența oricărui *sens*: «la început fotografiam tot timpul apoi / din ce în ce mai rar și din ce în ce mai mult / cerul. nu ieșea nimic nici măcar negru...să fie liniște, / să-mi aud inima în gât, în urechi, să-mi tremure / mâinile umede...»; iată și motivul tatălui absent, cu proiectarea sa (a motivului) în perspectiva biblică («neomologată») («... am încercat de prea multe ori / să stau de vorbă cu tatăl meu despre viață / dar abia după ce a murit, la mulți ani după / moartea lui, eram tânăr, Cristos era departe), pentru ca mecanismul dereglant să intervină, din nou, anemiind vectorii comunicării în regim textualizant: «ce muzică Doamne, ce creier în el însuși ca suferința / întinsă la maximum pe bolta cerească, străpunsă / din loc în loc, uneori, plină alteori de stelele / cuvintelor comicăriei lumii. hârtia pe care o iubesc / și hârtia pe care nu o iubesc este hârtia plină / de lumină ...» (sbl. ns.).

Luciditatea, ca modalitate postmodernă de eșapare a combustiei discursive a poeticului modern, își pierde, la Daian, orice funcție ludică, ea intervenind în cheia unui nou «patetism», al unei febrilități generate și întreținute de «dereglarea» pe care poetul o asumă deschis; semantica însă îndură o presiune oniric-vizionară, care rămâne în prelungirea aceluși romantism hieratic, ezoteric, novalisian, ce trece, cu sensuri schimbate, în praxisul poetic al simbolismului european, pe linia indicată, de exemplu, de Marcel Raymond; poetul e *luminos și autist*, localizându-se în *vremuri ezoterice*, iar refuzul «cărților», în numele «sângelui nostru», pare a fi, dincolo de un facil refuz al retoricii «moderne», chiar refuzul oricărei comunicări. Motivul esențial, așa cum anticipam, rămâne

acela al «mâinii tăiate» coroborată cu presiunea scriiturii, ivind regimul însuși al imposibilului în care ni se livrează acest demers poetic singular. Ar fi de ipotizat, spre exemplu, că reprezentarea figurală a unei entități «cu păr», recurentă în acest poem, vizează chiar Limbajul. Scriitura și-a anulat orice pretenție curativă, e semnul unei damnațiuni, al unei presiuni destinale («*de câțiva ani / nu mai pot citi, de fapt nu mai simt nevoia, scriu / mă prelungesc în scris ca un vrej de fasole*»); instanța auctorială supremă (a Lumii ca Text) e Zguduitorul care, într-o simbolizare personală, trimite la o instanță a procesului de dereglare cosmică, și totul sub presiunea asfixiantă a scrierii, dimensionată și ea cosmic, ca ultimă șansă de recuperare a creierului «fisurat», deci pierdut: «... *ar trebui să țin o mână pe răsăritul / soarelui și cealaltă pe apusul lui și să-i spun / Zguduitorului: „lasă-mă să atârân în ștreangul / măreției tale și cu creionul în gură să scriu cuvinte / mari pe cerul vostru astfel încât și cei din casa mea / să poată citi cu ușurință ceea ce uneori nici cu / prețul vieții nu au putut desluși” / și i-am mai spus Zguduitorului să-mi ia poezia dar să-mi / lase mintea întreagă să pot scrie poeme numai despre / slava și mărirea Lui și acele poeme să fie numai și / numai tăcere*».

Poate că modelul particular – și particularizat – al discursului lui Daian ar fi chiar cel kafkian: și nu e vorba de o modelare directă, imediată, livrescă, a acestui discurs, cât de un același rezultat atins pe căi diferite, dar angajând același raport alienant cu limbajul. Ne referim la acel Kafka reinterpretat în paradigma unei hermeneutici postmoderne având ca vector esențial conceptul de *pensiero debole*, impus de «școala» italiană a lui Gianni Vattimo (a se vedea ediția românească, în traducerea Ștefaniei Mincu, apărută la Editura Pontica, 1998). Raportarea noastră se face, cu predilecție, la studiul lui Filippo Costa (*Omul fără identitate al lui Franz Kafka*), în care se caută o actualizare a vechii interpretări, alegorice, a «explicației religioase», pornite de la Max Brod, cu invocarea acelei *pronii* cerești ca operator de acces în Lume (în Castel), pe care autorul italian o apropie, la nivelul *dicției narrative*, de un fel de «paradox parabolic», înțelegând prin acesta un discurs formalmente închis, un semnificat ultim care, pe măsură ce narațiunea înaintază, se mută tot mai departe, cunoaște inversiuni, și se descentrează până la urmă într-o suspendare a sensului. Adevărul parabolei sau al aforismului rămâne o aluzie sugerată și se pierde în spațiul în care discursul

determinant nu mai are priză...» Exemplele pe care Costa le împrumută din Kafka, și care sunt aforisme din opera postumă a scriitorului, devin ilustrative pentru tipul de discurs la care ne-am referit și pe care îl detectăm fără prea mare dificultate și în cel poetic al lui Paul Daian. Iată câteva (din Kafka): «Ceea ce putem noi pricepe cu adevărat este taina, întunecimea. În ea locuiește Dumnezeu. Și asta e bine, căci fără sprijinul acestei obscurități noi l-am depăși pe Dumnezeu. Aceasta ar corespunde naturii omului. Fiul îl detronează pe tatăl. De aceea Dumnezeu trebuie să rămână ascuns în întuneric. ...El aruncă tăciuni aprinși în noaptea rece ca gheața. Aceasta este însă elastică ca o gumă. Ea se trage îndărăt. Dar așa poate ea să dureze...» etc. Într-o asemenea viziune *scripturală*, suntem imerși direct în miezul reprezentării theticității în limbaj, unde neputința (omului de a gândi și de a vorbi *corect* în orizontul aprehendării divinității) legitimează intervenția Tatălui (Zguduitorul), iar discursul abia acum își poate motiva, în forma acelei formalizări apodictice de care vorbea Marin Mincu, dereglarea marcată și deplin asumată. Căci, spune undeva, tot în pagini aforistice Kafka, cu privire la dificultatea (imposibilitatea) cunoașterii Divinității: «Poate că nu-i chiar așa. Poate că nu l-au cunoscut într-adevăr. Dar cât de crud este un Dumnezeu care-i lasă pe credincioșii săi să nu-l cunoască! Tatăl se face cunoscut întotdeauna fiilor, fiindcă aceștia nu pot să gândească și să vorbească corect.»

La Paul Daian, discursul refuză (ignoră) orice pretenție cognitivă, fiindcă, prin spectacolul alchimic al verbului care trădează numind (reifică, *quid*-izează), cuvântul poetului e *dat*, e inculcat în trăirea sa agonală, iar poetul devine (a fost așa tot timpul?) un ordonator al dezordinii, al dereglării (simțurilor și lumii), asumându-și liminar efortul de des-centrare a Limbajului, prin exilarea Subiectului și prin a lăsa marginalul (ca în perspectiva impusă de Michel Foucault) să se articuleze ca unică sursă de pătrundere în zona adevărilor perene, atinse de morbul nebuniei.

MANIERISMUL AUTOPASTIȘANT

Vasile Baghiu e un rimbaldian cu gustul aventurii circumscris unui program de depășire a bacovianismului resimțit ca dat ontologic: un Rimbaud după Rimbaud, însă, după ce adică s-a consumat *febra* adolescenței țâșnoase, după ce maladivul a devenit un semn de destin pentru «subiectul» decis, în sfârșit, să-și asume mărturisirea bolii, nu a sa, ci a *celuilalt*; însă un *astfel* de Rimbaud poate fi un Dino Campana, revenit din lungul și *sănătosul* periplu prin lumea pe care și-a asumat-o mutând-o în limbaj, sau un Pessoa eșuând pe un *munte vrăjit*, ori un Dylan recitând, într-un peisaj moldav, «viziuni spontane», ori un Trakl plonjând dincolo de cercul știut al ek-stazului expresionist, toți și nici unul dintre ei, fiindcă Vasile Baghiu e un poet obsedat de propria-i fulminantă capacitate de a substitui realul cu textul: efort de *autentificare* a scriiturii, de a gândi, pro-iecta, anticipa, exersa, asuma poeticul ca aventură existențială, de a-i pune un nume, propriul său nume, și de a o transforma în *manieră*.

Ceea ce îl singularizează în mod decis pe autorul *Manierei* printre post-textualiști și-l determină la un gest de disociere față de optzeciști este tocmai această obsesie, a modului în care substituirea real / text i se livrează și, prin aceasta, spaima, resimțită ontologic, de a nu (se) pierde acel fior vital, marca lui *ens* disipată în pliurile enunțurilor ce riscă să se autopastîșeze și, astfel, să nu se instaleze *uitarea* pariului existențial al oricărei act creativ; spaima această divulgă credința că «*sufletul nu-i un subiect de literatură, / Ci un teren de luptă, un arondisment ce răsună / De strigăte revoluționare, o limbă de pământ / Ce iese din valuri ca să se ascundă și iar să apară...*»; poeticul e gândit în termeni opoziționali, ca refuz / protest al unui «progres» gregar, iar poezia riscă să uite, să ignore lecția autentificării, să se închidă în sine, rămânând, paradoxal, în afara jocului realului pe care îl pretinde ca «obiect» al ei; scrisul apare, în astfel de circumstanțe, drept un act de «lașitate», cât timp plasarea în landul suferinței nu răscumpără iubirea care-a rămas un «paleativ» al unui «secol de nimic».

De aici, disponibilitatea «maladivă» a autorului de a-și transfera biografia în scriitură, ca pre-text și probă de verificare, în punerea în lucru a acestei spaima iscată de un fel de «libromanie», «libropatie», meta-maladia (dacă putem spune astfel) ca topos al

poeziei sale. Volumul *Maniera* (Editura Pontica, 1998) este asumarea condiției *poietice*, ca act hiperlucid de tematizare a momentului constituirii eului poetic. Poemul intitulat *Maniera Baghiu e o boală, firește* nu mai constituie o artă poetică în manieră tradițională, căci accentul s-a mutat acum pe metadiscurs: «*În lumea literară a Principatelor există un individ / Care devine cu fiecare zi tot mai ridicol / Pretinzând că scrie poeme himeriste, după ce / Nu știu cum naiba, în urma unei burse la Harvard, / A dat peste hârtiile mele, / Recunoscând totuși că autorul cărții Taste of Alienation, / Neașteptat de comentată prin revistele lor scrise într-o limbă / Care păstrează ecoul unei Rome decăzute, / Sunt totuși eu, Himerus Alter, / Iar Maniera Baghiu cu care își plictisește prietenii / E o chestie care întrece măsura...*»; așadar, himerismul nu-i altceva decât asumarea post-textualistă a alterității ca probă de rezistență (și aici mi se pare a putea decela ambiția originalității autorului) în fața pericolului pe care orice proces de textualizare / textuare îl aduce cu sine, atunci când se manierează; maniera asumată, transformată în virtute cât timp e gândită ca formă de apropiere a eului poetic în chiar momentul constituirii sale, survenirii în text, e un răspuns la pericolul alienării, a izolării, exilării «subiectului», a nevalidării, cu tot fiorul dramatic posibil, sciziunii dintre viață și text; sigur, «teoretic», poetul poate fi amendat în premisele sale, căci textualismul (autentic – sic!) tocmai împotriva operației scizionale (schizoidale) s-a ridicat, în sensul în care tradiția a secularizat (odată cu gândirea) și limbajul, transformându-l în convenție, disociind astfel, prin artificul «reprezentării», între text și real, între literatură și viață; îngrijorarea poetului e reală, dar, veche cum e, ca și problema alterității, ea depășește de-acum pericolul unei declasări teoretice prin faptul că e transferată în chiar actul de instaurare a poeticului, devine *semnificantă*.

E cel puțin straniu câte *modele* poetice și literare a putut invoca poezia lui Vasile Baghiu în încercările criticilor (gratuite și infertile în sine) de a-i secunda isprava în aserțiuni neapărat taxonomice; și straniu e cu atât mai mare cu cât, ici-colo, apar insidioase apostrofări ale unei «lipse» de cultură (confuzia, veche și, nu o dată, malițioasă, dintre pregătirea scolastică și cultura ca performanță destinală); și totuși, critica a pornit de la o recunoaștere aproape unanimă, semnificativă în sine, anume neobișnuita înzestrare a

acestui poet care, el însuși, pare excedat până la impenitență în fața ușurinței cu care se livrează poeticului. Se întâmplă cu Vasile Baghiu ceea ce Mircea Ivănescu recunoștea undeva cu privire la *maniera* în care i se livrea, lui însuși, poezia și pe care ar fi descoperit-o în praxisul poetic rilkean: conștientizarea faptului că te poți descoperi oricând în chiar miezul procesului de *poetare* (verbul e, totuși, al italienilor!) și că, în acest fel, poți *începe* de acolo instituirea *formelor*, atent la fisurarea realului, la modul în care cuvântul transgresează și substituie lucrul; ești, cu alte cuvinte, în magmă, iar ceea ce îți exigi este de a încerca să conferi întâmplării un preț pe măsură, care nu poate fi altul decât acela al botezului autenticității. În acest fel, cred că trebuie să reținem cele câteva aserțiuni programatice ale autorului *Febrei*, disocierea sa de presiuni de grup, de promoții, de școli, nevoia de a sări puțin peste umbra timpului, de a se angaja dincolo de blestematele isme, de a diminua, măcar, concatenările coercitive ale post-modernului; și, iată, mi se pare, poetul are deplină dreptate, mai multă decât sunt dispuși să-i acorde criticii de ocazie, fiindcă, nu-i așa, peste tot în lume astăzi se dă o bătălie dramatică pentru surclasarea acestor pretenții taxonomice ce au ratat orice atâtea vechi speranțe.

Pătrunzând în experiența acestei poezii, două evidente sunt frapante: capacitatea de invenție, ca aparență, fiindcă, în fapt, invențiile sunt ale existentului, pe care poetul le descoperă, le descrie și le ordonează, le structurează; și locul central al vederii (viziunii), care devine instrumentul apercetiv prin excelență. Consecințele, în ordinea poeticului, ale acestor instanțe operaționale marchează singularitatea discursului lui Baghiu: poemul (poezia, versul) e descoperire și descriere, iar vederea (viziunea) conferă actantului poetic poziția de martor, care nu (mai) e deloc un privilegiu. Post-textualist, Baghiu acceptă cu resemnare destinul scriptural, fiindcă e obsedant de teama de a lăsa pe dinafară nu realul (pe care, de-acum, aventura poetică îl subsumează în propria-i miză) ci efectul, consecința, umbra sa în conștiință sau în destin: gestul său de disociere de o poetică dispusă să se cantoneze în *facere* ca superstiție e grav motivat de teama de a nu pierde, în procesul textualizării, semnul vital, capacitatea exorcizantă a cuvântului și, în această perspectivă, se poate explica și faptul că *maniera* sa n-a renunțat definitiv – și în nici un caz fără un nostalgic regret – la toate vechile funcții de «reprezentare» și de

«transcendență»; constatarea nu trebuie să conducă obligatoriu la sisteme de valorizări, căci nu emite nici o pretenție axiologică; nu există «decrete» în lumea poeziei, iar eforturile predictice nu asigură, ele singure, accesul la poeticitate, după cum nu intră în jocul liminar al actului de autentificare. «S-ar putea spune că trăiesc. », astfel își începe autorul un poem și o carte a sa despre *Gustul înstrăinării*, denunțând, în vertijul unei stări maladii diagnosticate în corpul realului, spaima cea mai neliniștitoare; «s-ar putea spune că trăiesc» sunt cuvinte emblematice pentru stări de criză pe care le-ar fi putut articula și Kierkegaard (înaintea tremurului religios), și Nietzsche (care definea spaima în imaginea abisului care privește, el însuși, omul) și, la fel de bine, cum s-a mai observat, Mersault camusian, după ce, în indiferența devenită sistem, sesiza neutru că i-a murit mama; alienarea devine astfel nu un simptom și nici măcar a unei epoci (moderne, post-moderne), ci condiția, starea generică, *es gibt*-ul heideggerian, acea «aruncare» căreia poetul îi este martor și mărturisitor și căreia trebuie să-i opună cuvântul, nu ca transcendență, ci pariu al existentului. Gest epifanic prin excelență, al acestei poezii care încă mai privește viața ca pe o ofertă curativă, ca pe o terapie; iar dacă existența riscă naufragiul în aparență, moartea e un *exemplum*, o limită, *țărnul* mallarméean la care poemul se dispersează, devenind un topos agonal. Vecinătatea acestui sentiment conferă poeziei lui Vasile Baghiu o solemnitate bacoviană, unica punte de contact cu autorul *Plumbului*, fiindcă, altfel, tânărul, încă, poet schimbă frecvent registrele, lărgeste orizontul, lasă destul spațiu de manevră pentru vitalul care reface circuitul *logos / ontos*: «Dar mă tem să nu mor printre sticlute și flacoane / Înecat în această melancolie atât de inutilă, pentru care / Ai motive să-ți fie milă de mine, care am fost atât de neghiob / Să vorbesc despre poezie tocmai aici, printre pahare și scrumiere, / Spunând bunăoară că poezia e o formă de rezistență / La imbecilitate, agresivitate, război, violență, uitând / Muribunzii abandonați unor perfuzii. // Credeam că poți să te duci pur și simplu acasă și să citești, / Sau să trăiești cum scrie acolo, uitând / Femeile plâpânde care suferă infinit, și multe altele. // Mărunțișuri pe care nu-i bine să le pui la inimă, / Bolile care conferă vieții o plenitudine voluptoasă, o plăcere așa / De a lenevi prin paturile spitalelor, niște umbre / Pe un coridor răsunător,

noaptea, când dacă se-aude tuse / Simțim în noi un fel de frustrare...»

În fond, ceea ce propune poetul, în proiectul său poetic, este tocmai aducerea în conștiință a suferinței ca unic remediu de înfruntare a condiției malade date, iar refuzul toposurilor culturale (al poeziei, al cărților, lecturii / «*Și toate cărțile nu fac două parale dacă te sfredește ulcerul...*») intră în acest joc al unei «dialectici» ce refuză imersiunea ludicului gratuit, păstrând adică vechii ei vectori de clasicitate: «*Suferințele nu au importanță în acest vacarm, / Pentru că drumul a fost rătăcit demult, în niște ani îndepărtați / Care ne-au dat iluzia încrederii, / care ne-au adus acest vârtej înghițitor de manuscrise, / Atunci, în vremea îndepărtată, / Când am consumat alcool cu speranța că voi muri, / Când am vizitat în pădure un loc unde stăteam fugăr / Într-o perioadă juvenilă a vieții...*». Ar trebui, apoi, adăugat, faptul că livrescul și-a pierdut orice rest convențional, referențialitatea funcționează în poezia lui Vasile Baghiu în regim ontologic, cu un nedisimulat orgoliu și efort de omologare în experiența trăită, în pliurile existentului, diseminat în personaje varii și contradictorii, atipice, ca și când orice lectură (a subiectului ce-a respins demisia propusă de teorii în vogă nu cu mult timp în urmă) devine un fel de ritual vital.

Revenind la volumul *Maniera*, trebuie să observăm că poetul se instalează la confluența celor două obsesii producătoare de sens ale propriului model propus și urmat de Vasile Baghiu: de o parte, asumarea condiției de *voyageur*, de *călător rătăcitor*, de *giravago*, cu termenul inspirat al lui Ungaretti ca emblemă a poetului pentru care Lumea (Realul) devine o *corabie beată*, supusă oricând *naufragiului*, iar pe de altă parte, prelevarea *manierei* ca pre-text de autopastișare, proces gândit și terapeutic (estetic) în măsura în care actul de conștientizare ar putea conserva fiorul de autenticitate pe care *miezul de foc* al existentului l-a indus textului poetic. Biograficul devine, astfel, o recurență obligatorie, oscilând între tentația fantasticării (pe linie rimbaldiană, campaniană), cu o imagerie proprie «reportajului» de călătorie, iar corelativul său stilistic va fi tonul apăsător confesiv, de litanie răsturnată, deoarece actul (post)textualizării (ca și motivul imersiunii eului în lume) nu mai e gândit în termenii unei experiențe închise, izolate, adică a unei solitudini care a pierdut garanția comunicării, ci e foamea

afișată a unei răscumpărări a unei vinovății care, privită în mișcarea dialectică a binomului eu / celălalt (eu - Baghiu / himerus), capătă măsura unui pariu ontologic destinal. Există o permanentă pendulare între acești doi poli ai discursului lui Vasile Baghiu, un glisaj între exterior și interior, între un biografic de împrumut (imaginea vagabondului *total*) și acela «real», care, repet, fixează inflexibil datul, de depășit, al unui model bacovian, în toposul cunoscut al provincialismului insidios.

Întreaga virtute a acestei poetici e chiar încercarea liminară de a restitui poeziei garanția autenticității sale primare, decanonizând și deconvenționalizând, dar nu într-o *manieră* textualistă, adică prin refuzul (sau nu numai) vechii pretenții metafizice, transcendente, ci prin introducerea unui filtru, nu nou, dar personal, de verificare a riscului re-canonizării în procesul de textualizare a realului; poezia – și poeticul – a devenit *un mod de a trăi conform unei maniere, o boală*»; iată cum toposul bolii, care a putut să-i înșele pe unii critici, își fixează abia acum adevărata sa funcție, care este de natură poeticească.

Experiența poetică propusă de Vasile Baghiu este una dintre cele mai interesante din acești ultimi ani, poetul reușind performanța de a-și impune o voce singulară, iar evoluția sa merită să fie urmărită.

LEOPARDI ȘI «AMURGUL» POEZIEI.

Nici o altă mare literatură europeană din ultimele două secole n-a înregistrat un caz atât de simptomatic precum «cazul» Leopardi în cea italiană: nu ne referim la lipsa de audiență «națională» a numelui său în timpul ori în postumitatea imediată, nici la lipsa de reacție a contemporanilor și a succesorilor din generația care i-a urmat, ambele probleme devenite aproape tipice pentru alte literaturi; în fond, Giacomo Leopardi, marele și tristul poet născut cu doi ani înaintea secolului al XIX-lea, de care s-a simțit mai puțin legat decât cu cel precedent (pe care îl considera de altfel adevăratul secol de aur al poeziei italiene), s-a bucurat de prețuirea unor mari contemporani, numele său a pătruns în circuitul literar public din secolul al XIX-lea italian și european (îl cunoștea și Eminescu), chiar dacă, e drept, dimensiunea mutației de structură operată de el în magma lirismului italian nu fusese încă asumată, poetul născut într-unul din «amarele târguri» ale geografiei poeziei universale, Recanati, avea să fie o descoperire pe cont propriu și oarecum nescontată a liricii italiene din secolul al XX-lea: acesta reprezintă și semnificația «cazului» la care ne-am raportat, căci prin Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli și Gabriele D'Annunzio, ultimele «trei coroane» ale secolului romantic și care garantează tranziția și legăturile cu secolul al XX-lea, Leopardi nu-și asigură și nu-și creează succesiunea meritată, chiar dacă poeții citați îi rămân îndatorați profund. Descoperirea reală vine odată cu Ungaretti, cu Montale, cu Dino Campana, cu Sandro Penna, cu Mario Luzi, cu Piero Bigongiari, cu Bertolucci și Betocchi și cu fiecare dintre poeții care au însemnat ceva în lirica italiană novecentescă.

E semnificativ și simptomatic, deci, în primul rând faptul că descoperirea și introducerea sa în discursul poetic al secolului al XX-lea e opera poeților, iar nu a criticilor (să amintim, cu titlu de curiozitate, faptul că Benedetto Croce nu a intuit nici locul poetului în epocă și nici n-a anticipat ecoul operei sale în poezia secolului XX), chiar dacă, foarte curând, aceștia din urmă se vor revanșa într-un mod strălucit și își vor verifica nu o dată valențele maieutice ale propriilor metode. Dar să lăsăm aceste aspecte în seama istoricilor literari și să încercăm să identificăm *motivația* acestei prezențe contradictorii a lui Leopardi în programul poetic al celor mai importanți poeți italieni din acest secol. În primul rând, *conștiința*

critică (în sensul vechi, etimologic al termenului) a poeticului pare să fie miezul de foc al discursului leopardian care atrage și subjugă atenția poeților din primele decenii ale secolului al XX-lea și de mai târziu; relația cu poezia, intimă, asumată în dimensiune ontologică, liminară, ca o aventură agonală a ființei este simptomul indelebil al leopardianismului care îi deschide funcții modelizante către mutațiile petrecute odată cu avangardele istorice, dar și dincolo de ele, relație care este dublată, la poetul recanatez, de o inducție filologică (poietică) de anvergură.

Dezordinea discursului și naturalitatea cuvântului.

Leopardi simte, gândește și scrie, la numai 18 ani, ca un scriitor cu o conștiință vie a aventurii textului, mizând totul pe Literatură, al cărei «corp» îl substituie «Corpului» Lumii. Aceasta pare a fi revoluția epocală a sa, cu funcție modelizantă, al cărei ecou se resimte târziu, cu aproape un secol de la înfăptuirea ei, în solitudinea apăsătoare a târgului recanatez; Mario Luzi, unul din marii debitori italieni ai leopardianismului de cea mai profundă speță, o anticipează cu exactitate în deschiderea analizării raportului autorului *Cânturilor* cu modernii; el identifică și natura teoretică a acestui raport, atunci când avertizează că «ceea ce decide vitalitatea raportului este mai degrabă uzul pe care poetul l-a dat darurilor sale (...) și inteligența stării actuale a lumii», adăugând că e straniu că «primul Leopardi (...) a întemeiat în mod critic și de drept această exigență de a situa poezia în conștiința pe care ea o are de sine însăși...» Mai mult, chiar, continuă Luzi, Leopardi nu numai că a pus exigența de a oferi poezia, ca pe un pivot, conștiinței actuale de sine, dar «a dat chiar exemplul unei poezii ce se modelează exclusiv pe această conștiință» și acesta pare să fie criteriul pe care poetul modern și cel din secolul XX l-a adoptat de la Leopardi. Iar acest criteriu face din Leopardi un creator de sistem, acela care, cu Baudelaire și până la marii scriitori de astăzi, modelează *aventura* Poeziei și al cărei mod de funcționare internă nu e excavat prin deducerea sa din universul scriiturii, ci format prin puterea coeziunii în jurul unor puține elemente decisive de natură critică și spontană. Printre acestea s-ar afla, potrivit aserțiunii luziene, ideea stării actuale a civilizației și ideea consecutivă a funcției actuale a artei; fiindcă, sub acest aspect, Leopardi definește mai bine decât

oricare dintre contemporanii săi condiția și soarta poetului modern constrâns să opereze agonice și deloc consensual în raporturile cu lumea exterioară și cu instituțiile sale. Mai exact, ar fi vorba de o atitudine tranșantă, condiționată de o luciditate extremă, dureroasă și dramatică.

Autorul *Cânturilor* descoperă de timpuriu statutul precar al discursului instituționalizat, asumând, am risca noi preluând terminologia foucaultiană, rolul «nebunului» în restabilirea «ordinii discursului»: el încalcă într-un dublu sens tabuurile «ordinii» curente, decretând «decesul» aparatului umanistic și precaritatea modelului romantic (cel pe cale de a se instituționaliza); Leopardi (admirator al antichității clasice, dar și al secolului al XVIII-lea italian), care spusese că poezia e un domeniu imperfectibil, care admira, dar nu pe urmele lui Dante, exemplul virgilian în egală măsură cu cel al «modernilor» (Ariosto, Tasso, Alfieri, Giusti, Giordani, Parini), el, care își impune de foarte de timpuriu o dramatică autoexigență scripturală și care declara că «de-mi va fi dat să trăiesc, voi trăi pentru Literatură, căci pentru altceva nici nu vreau și nici nu aș putea trăi», va adopta decizia, cu tot instrumentarul necesar, de a se întoarce la cuvânt și la natura sa ca la ultimul remediu de salvare a ceea ce se mai putea salva; întoarcerea (spre natura cuvântului - mumificat și transformat într-un cod strălucitor dar impropriu: sunt cuvintele lui Luzi) nu era una neapărat temporală, deși poetul *Idilelor* a făcut-o mereu, ci spre cuvântul ca *figură*, cu scopul de a găsi în el funcția creatoare de lumi (posibile) și funcția mântuitoare. Adoptarea unei conștiințe critice corespundea, la Leopardi, cu regăsirea unei conștiințe a naturaleței, acestea văzute ca extreme ale unei lucrări ce angajează natura însăși a discursului uman, cu toată istoria omului și cu ambiguitatea naturii sale. Operație decisivă, dureroasă, cu riscul unei singularizări a propriului discurs poetic care îl putea conduce spre intransparență și incomunicare, chiar dacă nedorite de poet.

Opțiunea aceasta leopardiană îl apropie surprinzător de mult, nu de Baudelaire, cât de Valéry și astfel putem înțelege de ce Ungaretti, spre exemplu, într-un studiu semnificativ intitulat *Va citato Leopardi per Valéry* (din 1926) recunoaște în cele două personalități sursele modelatoare ale propriului său demers poetic. «Când citesc (afirmă autorul *Bucuriei*) *Mirava il cielo sereno / Le vie dorate e gli orti, / E quindi il mar da lungi, e quindi il monte*

(versuri din celebrul poem leopardian *A Silvia* n. ns. G.P.) îmi dau seama că nu peisajul e emoționant, ci semnificația de regret, muzica care, curgând din vena aceluia *mirava*, acțiune vastă în *sereno*, spre *dorate* semnificând ceasul, se pare, al obstacolului *monte*, se precipită din nou, din *lungi*, după neiertătorul *quinci il mar*, revărsându-se din izvor...» *Mirava da lungi*, adaugă Ungaretti, închid șuvoiul, după care decretează cu exactitate că «arta lui Leopardi constă tocmai în situarea la depărtare a lucrurilor obișnuite (*consuete*), operă de «mare filolog», fiindcă «poate folosi cuvântul cel mai uzat, dându-i profunditate temporală și culegându-l, prin jocul cel mai șiret al situării, de pe vlăstarul etimologic».

Trecând la Valéry, celălalt pol modelizant al propriei sale «descoperiri poetice de sine», Ungaretti individualizează la poetul francez, pe linia aceleiași conștiințe critice, tot centrarea interesului pe cuvânt, subliniind capacitatea neobișnuită a acestuia de a da seama asupra «unei infinități de resurse și de efecte ale cuvântului», fiindcă, notează el sentențios, «chi è pensoso di esprimersi il più precisamente possibile, gli è grato...» și conchide că «darul de *sugestivă luciditate* îi venea din faptul de a fi întors gândul ca motiv de dialog» (sbl. ns. G.P.), fiindcă «orice obiect îi oferă un pretext de gândire, în jurul obiectului, spre a-l defini...» și, împrejurul gândului astfel identificat, efortul de a se regăsi pe sine; tentativă glorioasă și fertilă a autorului *Sentimentului timpului* de a-l proiecta pe Leopardi în chiar centrul mirabil al poeziei (și poeticii) novecentiste, căci «lecția» valéryană, se știe, instituie o nouă paradigmă poetică, mutând eminamente accentul de pe «creare» pe «fare», de pe *poesis* pe *poiesis*, cu consecințele majore ce se vor cunoaște la adevărata lor dimensiune abia peste ani. Iubesc gândirea, spusesse Valéry, așa cum alții iubesc golul, iar Ungaretti restituie lui Leopardi aceeași «greutate a gândirii», căci autorul «Cimitirului marin» e pus în perspectiva directă a poetului reanatez, prin instituirea unei adevărate și rare «pudore în arte», «mediante preziosità di forma»; Ungaretti remarcă faimosul eseu valéryan despre Europa și despre civilizația acesteia în stare de colaps, cu descoperirea angoasantă a caducității acesteia («Știm azi - notase poetul francez - că și o civilizație poate pieri»), dar nu fusese oare acest gând tocmai o descoperire premonitoare leopardiană într-o vreme în care, odată cu prăbușirea elanului iluminist, estetica romantică reluase, în forme anchilozante ale

gândirii, tocmai o credință oarbă în progres și în transformare ce va tinde să înghețe din nou discursul lumii ce se gândește pe sine cu ajutorul unei noi retorici? Dar iată și trăsături definitorii ale «italianietății» în formularea lui Valéry, pe care le putem fără dificultate trasa originea în chiar 'figura' gândului leopardian: «simplitate de viață – nuditate interioară – nevoi reduse la minimum – gust al realului împins spre esențial – Fond întunecat și ușurință, dar mereu atentă - Nechibzuință... și profunzime. Taină. Pesimism în întregime contrazis de trudă. *Depretiation*. Tendință spre limite. – Trecere imediată spre *infinitum*...».

Nu e posibil, notează Ungaretti, ca doi să aprofundeze același subiect fără a nu ajunge la concluzii aproximativ aceleași, trasând paralele incitante între atenția acordată de Valéry și de Leopardi limbii de uz comun, popular, căci «eleganța» (*stilul*) unei limbi literare derivă din uzul propriu, arzător, figurat și nellogic al cuvintelor și locuțiunilor, care este, pentru Leopardi, spre exemplu, în întregime propriu uzului popular al poveștii; iar autorul *Cânturilor* este precursor al întregii tentative poetice franceze a secolului al XIX-lea, de la Hugo la Mallarmé, de a crea o limbă de esență populară, dar populară în strictul sens leopardian al termenului, adică de limbaj apt să răspundă oricărei exigențe naturale a omului, un limbaj gândit și utilizat, cum va spune Valéry, deasupra mersului convenției, acea facultate de a vorbi ce vorbești; una din noutățile leopardiene clamoroase este, după Ungaretti, aceea de a fi repus în lumină muzica cuvintelor, o muzică însă care nu mai are nevoie de alte muzici, așadar intim condiționată și trasată din interiorul, din intimitatea limbajului, așa cum va proclama Valéry însuși, iar la noi, autorul *Jocului secund*; premonitor pentru marea parte a aventurii poetice a secolului avangardelor, Leopardi identifică drept poetice acele cuvinte «ce trezesc o idee fără margini și imposibil de conceput integrală, ce trezesc idei vaste și indefinite, nedeterminate și confuze, în disprețul acelei armonii imitative, romantice și, de ce nu, simboliste.

Umanismul orfan: «tatăl absent» sau dialogul întemeietor cu Nimicul

O simplă trecere în revistă a motivemelor esențiale ale liricii leopardiene e suficientă în sine spre a contura, anticipativ, întreaga structură ideatică a poeziei italiene de peste un secol. Iată-le, în transcrierea rezumativă a unui important exeget al poetului (Atilio Momigliano, *Introduzione al Leopardi*, 1938): aspirații nostalgice către o viață ideală, sublimă expresie a acestei nostalgii, meditații melancolice asupra deziluziei râvnitei sărbători, asupra inconsistenței plăcerii, asupra plictisului ce plutește din orice lucrare umană, asupra veșnicei curgeri a oricărei lucrări umane întreprinsă în nimic, povești de vieți de tinereți eșuate sau retezate etc. În privința modului în care poetul își ia în stăpânire motivele propriei poezii, trebuie reținute, în ordinea decisă de același critic, nobila dominare a propriei lumi interioare și o expresia pudică și nativă, fiindcă «izvorul poeziei sale nu este viața sa, ci contemplarea pe care el o face de departe asupra acesteia, într-o sferă solitară și liniștită», fiindcă, împreună cu Madame de Staël, el credea că «ceea ce emoționează profund în operele geniului nu este nenorocul, ci stăpânirea pe care sufletul o conservă asupra nenorocului», crezând, deci, în virtuțile consolatoare ale poeziei, chiar dacă aceasta ar reprezenta «nimicnicia lucrurilor» și nefericirea inevitabilă a vieții.

Leopardi are, la numai 18 ani, intuiția decisivă pentru întreaga figură a poeziei actuale a dedublării percepției cosmosului prin intermediul imaginarului, cum scrie în densele pagini din *Zibaldone*: «Pentru omul sensibil și imaginar, care trăiește, așa cum eu am trăit multă vreme, simțind continuu și imaginând, lumea și obiectele sunt într-un anumit fel duble. El va vedea cu ochii un turn, o câmpie; va auzi cu urechile un sunet al unui clopot; și în același timp cu imaginația va vedea un alt turn, o altă câmpie, va auzi un alt clopot. În acest secund gen de obiecte stă întreg frumosul și plăcutul lucrurilor. Tristă acea viață care nu vede, nu aude, nu simte, decât doar simple obiecte, numai pe acelea despre care primesc senzație ochii, urechile și alte sentimente». Sentimentul dublei realități generează și întreține o acută stare de «neliniște a poeziei», care pare a alimenta aparența unei priviri a realității

imEDIATE, dar care se dovedește a fi finalmente, după consumarea procesului de traversare a cuvântului, o viziune.

E, poate, același proces pe care îl suportă efortul de liricizare, de poetizare a lumii, la Blaga, un secol mai târziu, când, din condiția *amoroasă* în care se așează percepția cosmosului, se trece la «naturalizarea» percepției, prin intricarea, în magma reprezentării, a unui *modus vivendi* al transcendenței goale. Percepția «nimicului», la Leopardi, la Blaga, la Arghezi, ca și la Ungaretti și Montale, e dublată (însoțită), printr-un proces reflexiv de supraveghere a discursului, de o angoasă a găsirii-căutării acelui punct miniform de rezistență și de mântuire (bobul, grăuntele, firul de nisip la Arghezi și Ungaretti, acel *non* montalian ca însemn al bipartiției cosmice între văzut și nevăzut, între evidență și mister, acel «nimicul, marele» blagian, pus în dublă condiție determinantă – prenatală și ontologic-gnoseologică); ar mai fi de adăugat, sub aceeași pre-determinare leopardiană a aventurii poetice novecentiste europene (evident, dincolo de prejudecățile istoric-literare ale «dialecticii» influențelor directe), comunitatea ideatică și expresivă dintre poetul recanatez și autorul *Cuvintelor potrivite* identificabilă la nivelul acelei sentimentalități a religiosului păgân, în sensul resorbirii viziunii creștine într-o reprezentare personalizată a raportului eu / divinitate prin filtrul căutării dramatice a Nimicului, a golului; după cum, ar merita, pe planul expresiei, vecinătatea surprinzătoare dintre Leopardi și Blaga, pe linia acelei treceri a lirismului prin grila unui examen pre-liric de natură prozastică: ca și Leopardi, Blaga (fapt demonstrat cu infailibilitatea probelor documentare de Marian Papahagi într-un studiu publicat în revista «Vatra») premerge procesul de textualizare (nu în sensul «post-modern» al termenului) poetică prin structurări de natură ideatică; apoi, ca și Leopardi, autorul *Poemelor luminii* își dublează discursul liric cu cel aforistic, «pensieristic»: volumele sale de aforisme, perfect paralele cu cele de versuri, trimit la paginile «pensieristice», din «prozele» leopardiene (mai ales din *Zibaldone*).

Dincolo de aceste deschideri «conținutistice» care angajează și particularizează raportul eu / cosmos, eu / lume, se cuvin supuse analizei încă două aspecte esențiale ce definesc actualitatea aventurii poetice leopardiene, una care vizează tocmai poziționarea sa în relație cu «mersul» culturii (civilizației) umane și, mai ales, un al doilea în directă legătură cu «formele» lirice pentru care optează,

până la urmă dovedite vectorii esențiali ai schimbării paradigmatică operate în *Corpus*-ul poeziei occidentale de ieri și de azi.

Același Mario Luzi crede a descoperi, «la baza întâmplării leopordiene», «uno spietato sentimento che potremmo chiamare di orfanità umanistica»; în astfel de situații, avertizează eseistul, «obiectul privațiunii e exaltat: de aici amoroasa aprofundare a marilor valori exprimate de umanism și deopotrivă suferința pentru suprastructura care le perpetuează inertial dincolo de adevărata lor epocă». Și tot de aici, dialogul pe care poetul îl inițiază (desigur, un dialog presupus, imaginar, indirect, mediat, dar cu atât mai dramatic) cu «tatăl absent». Un dialog răvășitor, în ciuda unei aparente circumscrisă în punctul de plecare (un sentiment de mândrie și de amărăciune), căci confirmă și legitimează ruina în punctul de sosire, în sensul că nu zdruncină convingerea poetului asupra condiției de solitudine a omului jefuit de centralitatea și de autoritatea sa trecută, de sorginte umanistică, și nici nu lasă ori alimentează vreo iluzie în legătură cu lipsa de șansă a artistului de a-i fi împărtășite ideile. Omul, deci, a fost jefuit de imaginația sa antropocentrică: «norocoasa 'eroare' a celor vechi se prelungește până dincolo de revoluția cognitivă are îi dăduse dreptate: rigiditatea instituțiilor mentale și morale, sedimentarea literară consimțiseră depășirea fără traume violente a frontierei epocii rațiunii». Leopardi însă nu consimte la acest proces care numai în aparență a fost și a rămas o soluție salvatoare, măsoară, cum adaugă Luzi, consecințele întâmplării și constată că omul n-a ieșit, de fapt, dintr-un univers străin, «tanto più impenetrabile quanto più la scienza ne spiega i fenomeni»; or, această punere în cauză a științei anticipează cu cel puțin trei sferturi de veac marea criză a pozitivismului de la sfârșitul veacului leopordian, cu consecințele ce se cunosc de-acum și cu schimbările paradigmatică la nivelul conștiinței artistice; Leopardi, înaintea lui Nietzsche, a lui Jung, a lui Heidegger, intuiește chiar esența aporetică a modernității târzii, inaugurând, cum ne asigură Luzi, «una vera e propria episteme la cui definizione potrebbe essere data dai pochi tratti fondamentali dell'umanista frustrato». De aici, sentimentul elegiac, al *orfanității* omului, care se simte, în corpul universului devalidat și devalorizat, un corp străin. Desigur, poate regăsim, pe cealaltă față a medaliei, cum spune același comentator, «o disperată activitate de recuperare

în demiurgia interioară a universului subiectiv», dar efectul rămâne, în fapt agonic.

Al doilea aspect ce indică «modernitatea» leopardiană ține intim de poetica (de «estetica») sa; am putut stabili cum poetul italian, rămas până azi inclasificabil din perspectiva modelelor poetice generice, a probat de a fi avut o conștiință critică a actului poetic și, încă, poate și mai exact, a actului de producere a textului poetic; criticii cei mai avizați ai operei sale au mers mai departe și au decretat importanța prevalentă a teoriei sale poetice asupra «facerii» poeziei, refuzând, evident, vreo preocupare doctrinară. căci marile sale *Cânturi* au fost compoziții succesive ale decantării teoriile poetice.

Să ne raportăm, acum, fie și succint, la o magistrală analiză poetică și poetice, pe care Ungaretti o face unuia dintre cele mai faimoase, mai discutate și analizate *Cânturi*, anume *L'Infinito*. Dar, mai înainte, să transcriem poemul: «*Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare.*».¹

Înainte de a urmări analiza lui Ungaretti, să ne oprim puțin asupra protoistoriei acestei «idile»: compozițional, ea aparține marilor creații din dramaticul an 1819 și, mergând pe linia

¹ Scumpă mi-a fost mereu această pustie colină, / și gardul acesta care din părțile toate / ale orizontului privirea exclude. / Însă cum șed și privesc nețârmurite / spații de dincolo de el și supraumane / tăceri și prea adâncă tihnă, / eu în gândire mă plăsmuiesc; în care întru nimic / inima nu se-nspăimântă. Și vântul cum / ascult foșnind printre acești arbuști, acea / infinită tăcere cu glasul acesta / o compar: și veșnicu-mi evocă, / și răpusele anotimpuri, pe cel prezent / și viu și sunetul lui. Astfel, întru această / nesfârșire gândul meu se-neacă: / și dulce-mi în marea aceasta devine naufragiul. (tr. ns. - G.P.)

confruntărilor cu «sistemul» de reprezentări ideatice ale poetului, indică un *topos* al gândirii leopardiene, anume raportul spațio-temporal, cu interșarjări ce numesc o predispoziție a individului uman; dimensiunea aporetică (de care se va ocupa și Ungaretti) se naște din contrastul ivit între deschiderea spre infinit, prin fantezie și imaginație, și restrângerea, prin obstacularea întreprinsă de real, în finit / finitudine, privită ca dat traumatic al omului lipsit / ori deposedat / de imaginație; astfel, punctele de contact ale mesajului închis în versurile poemului au fost trasate în *Zibaldone*: poetul vorbind, în acest «jurnal» formulat într-un limbaj apodictic, de o senzație a infinitului rezultată din plăcerea nelimitată care se naște atunci când «in luogo della vista sorge l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale»; dimpotrivă, contrariul său va fi «una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche».

Poemul ar fi, în percepția ungarettiană, o idilă de ton ironic ce s-ar resimți chiar din titlu, fiindcă «Idila infinitului va fi de fapt o reprezentare a finitului», desigur, în sensul trasării unui sentiment peratologic pe care întreaga mișcare a poeziei o angajează în cuvânt. Apoi, ne aflăm în chiar miezul viziunii aporetice (din care Baudelaire, dar mai ales Poe, Eliot, Rilke) vor face un adevărat *modus operandi*; există, deci, în cuvântul *infinit* două sensuri opuse, după Ungaretti: «il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà».

În analiza sa vers cu vers a poemului, Ungaretti individualizează, pornind de la *sempre* și de la verbul *essere*, utilizat la perfectul simplu (*passato remoto*, cu alte determinări temporale decât timpul presupus corespunzător din limba română), inferența memoriei («care anulează limitele spațiale și temporale»), cu funcție evocatoare, apoi acea mișcare de «excludere», prin blocarea produsă de «siepe», care «n-ar fi ajutat solitudinea, caracterul vag și absolut al lui *ermo colle*, și n-ar fi produs o iluzie, dacă cunoașterea nu i-ar fi creat rezistența și nu ar fi cedat». Un tratament special se cuvine aplicat cuvântului *ermo*, unul dintre acele cuvinte pe care le-am putea caracteriza, spune Ungaretti, «pellegrino», prin stranietatea sa de sunet care-l face surd și cumva interior», așadar cuvânt de o anumită noblete cu un uz literar, trimitând, cum se știe, și la etimologia ermetismului italian de mai târziu, care capătă însă expresivitate prin determinarea concretă a lui *colle*; apoi, sintagma lirică *ultimo orizzonte*, determinare vagă a

spațialității, ca efect al unei mișcări distrase a ochilor «atunci când sunt îndreptați spre obiecte și obstacole obișnuite», așadar «două cuvinte aruncate acolo pe nepregătite, ca și când ar fi nimic, ca și când n-ar avea nici o greutate»; e însă, adaugă exegetul, numai o aparență, fiindcă, odată consumată idila, expresia va căpăta dimensiune apocaliptică, fiindcă și acel *il guardo esclude* se va dovedi într-adevăr golul privirilor; utilizarea verbului *mirare* în vechea sa semnificație, latină, capătă o conotație puternic expresivă dacă e inculcată aporetic senzației anterioare că privirea fusese una oarbă, adică prin mijlocirea imaginației, care operează lucrarea de deschidere a acelor *interminati spazi* și *sovruman silenzi*, urmată de versul, mult discutat în critica italiană de sorginte filologică *io nel pensier mi fingo*, acest ultim verb fiind și el uzitat de o manieră savantă, «latinească», în sensul unui *plasmare*, am adăuga noi, fiindcă, spre deosebire de semnificația modernă a cuvântului (*a închipui*, *a înșela*), cel vechi are meritul de a crea durată și a pregăti, poate, terenul pentru imaginea vântului pe care actantul poetic îl aude foșnind printre «acești arbuști», prin care accedem «în taina impresionismului leopardian»; urmează gestul aceluiași actant poetic de a compara «acea / nesfârșită tăcere cu glasul acesta», prin marcarea unei cezuri, ca o suspendare a sufletului, cu jocul departelui și aproapelui specific unui romantism de esență pură și personală, ca la Eminescu, joc din care, cum știm, Edgar Papu a instituit un model de structurare a universului poetic eminescian.

Remarcabilă apare aserțiunea ungarettiană potrivit căreia gestul comparării inversează raportul dintre memorie și senzație din *incipit*-ul poemului; în reprezentarea leopardiană, și eternul devine amintire, este un trecut, cu acțiune corosivă la nivel cosmic, incluzând foarte curând și prezentul, acel «anotimp prezent și viu», care este chiar vârsta, cu valoare generică, a poetului, dar și timpul, epoca sa. Totul pare însă o pregătire pentru acel *naufregar* ce-i pare dulce poetului în această mare, care este amintire, un naufragiu care anticipează pe Mallamé și pe Valéry, în instituirea acelui sens al eșuării-eșecului (corăbiei) ce a fost interpretat ca metaforă a poeziei.

Concluzia lui Ungaretti se centrează pe capacitatea autorului *Cânturilor* de a conferi un uz elegant al limbii, ca un uz al cuvântului ce mișcă în infinit suflet și fantezie. Rămâne însă, după

opinia noastră, simțul coniecturilor lexico-semantică, ca și prizarea singulară a unei sintactici de structură contrapunctică *avant la lettre* (ce instaurează un nou *sistem* muzical al italianei), ambele aceste operații fiind acea «ereditate» leopardiană, de care s-a vorbit mult în ultimele opt decenii, și care l-a făcut contemporanul marii poezii a secolului al XX-lea, angajându-l paradigmatic în toate metamorfozele sacadate, dar nu mai puțin răsunătoare ale poeziei contemporane.

EUGENIO MONTALE: REFUZUL «REPREZENTĂRII»

Mai degrabă rezervată la debutul oarecum «matur» al poetului (*Ossi di seppia* au apărut, în 1925, când poetul împlinise 29 de ani), critica italiană avea să-și învingă rezistențele (nu puține) față de o poezie care, în articulațiile sale profunde, impunea paradoxul unui fel de «integrare negativă» în *corpus*-ul liricii peninsulare novecentești, abia după apariția, în 1939, a celui de-al doilea volum, *Prilejurile* (*Le occasioni*). Momentul e resimțit cu acuitatea unei redescoperiri și explică, în parte, asimilarea acestei poetici în perspectiva ermetismului care, tocmai în acest interval, își impune, oarecum *à rebours*, pretenții paradigmatică, cu nu puține exagerări și ifose anexioniste, obligându-i pe mulți dintre protagoniștii disputați la disocieri uneori tacite, alteori clamorose,¹ la intervenții clarificatoare cu puternice puseuri disociative.

Pentru o mai exactă situare și receptare a poeticii montaliene, trebuie invocată tocmai poziția lui Montale, care va reveni constant în anii 50 și 60 asupra problemei, afișând rezerve de substanță față de o astfel de paradigmă poetică, e drept pe fondul unui refuz articulat al tuturor «ismelor» manifeste în epocă (în Italia, dar nu numai). În 1940, în revista «Primato», nr. 7 din iunie, care apare la Roma, Montale refuză, pe de o parte, existența unui ermetism italian, iar, pe de alta, apartenența sa posibilă la el; în fond, problema care se pusese și se reiterează cu putere chiar în acest moment (1939-1940) în critica italiană este tocmai a ermetismului, pornindu-se de la asocierea (făcută întâia oară de Francesco Flora)

¹ Conceptul îi aparține, se știe, lui Francesco Flora, pe la începutul anilor '30, și conotează, *in nuce*, o judecată negativă față de o experiență poetică post-crepusculară (post-pascoliană și, mai ales, post-dannunziană) întemeiată, în viziunea criticii 'tradiționale' a epocii, pe refuzul oricărei reprezentări; abia, în ultimii ani ai deceniului al patrulea, odată cu afirmarea unor critici confini experiențelor poetice fiorentine (Carlo Bo, în primul rând), se manifestă, chiar dacă într-un climat difuz de controverse aprinse, tentația unei recuperări mai ample a unor discursuri lirice (Ungaretti, dar și Montale, Leonardo Sinisgalli, Alfonso Gatto și, mai ales, Quasimodo) anterioare asumării conceptului ca atare și, deopotrivă, orizontul evaluativ își modifică sensul, se pozitivizează.



unei anumite 'obscurități' a liricii post-crepusculare și termenul ca atare, utilizat, cum se știe, mai întâi cu o nuanță negativă, dacă nu chiar peiorativă. «N-am căutat niciodată în mod serios obscuritatea și de aceea nu mă simt calificat să vorbesc aici de un presupus ermetism italian, dat fiind faptul că există la noi, și eu mă îndoiesc foarte mult de aceasta, un grup de scriitori care ar avea o sistematică non-comunicare ca obiectiv...»; în consecință, Montale supune termenul – și tot ceea ce el implică și impune în planul unei exegeze – unei judecăți reci și restauratoare: există, crede el, o conivență nedeclarată între poeții tineri (din acel moment) și un anume filon post-surrealist, care, bazată pe o factor de mimetism ori de afinități elective, n-a dat până atunci nimic notabil. Limitându-se la poezii *care nu se înțeleg* (este exprimarea exactă a autorului), dar care solicită cu evidență înțelegerea, de a fi judecate ca opere de artă, de opere de comunicare efectivă, sperând, în plus, de a fi înțelese mai târziu, astăzi suntem datori să investigăm cauza fenomenului. Această cauză se află într-o relație directă cu «quel processo di liberazione, di raggiunta *autonomia* del fatto artistico che i trattatisti dell'estetica conoscono bene...»; poezia s-a căutat pe sine însăși, a căutat legile proprii «purezze» și a ajuns să tragă o inspirație directă din această atinsă *autoconștiință* (sublinierea are rol anticipator al concluziilor demersului nostru, termenul în cauză trimitând nemijlocit la aventura textualizării, începută de «tel quelliști», dar atinsă, fie și 'necontrolat' de către 'novissimi' – Porta, Giuliani și, în special Sanguineti) spre a ancora, definitiv, în anii 80, într-o veritabilă nouă structurare paradigmatică a discursului poetic

În 1946 (într-un articol cu un caracter polemic abia disimulat, *Esiste un decadentismo in Italia?*, publicat în revista «La lettura», din Milano, nr. 26, din 29 iunie), poetul reia discuția și ironizează pretenția unor critici de a «ermetiza» / ori «decadentiza» anumiți poeți, comparându-i cu niște «predicatori care, atunci când urcă în amvon, încep să tune și să fulgere împotriva celor care nu frecventează biserica». Efortul disociativ al poetului-critic e orientat, în principal asupra decadentismului (cărui îi refuză o etichetă marcat italiană), ermetismului (și acesta extins la o reacție europeană), dar vizează mai ales cazul existenței «școlilor» (curentelor) literare, a căror prezență în literatura italiană este discutabilă: nici un avantaj, susține autorul, nu se va putea extrage

din deformarea unor *inofensive* etichete; în fapt, temerea poetului e aceea, legitimă, ca astfel de operații să nu închidă experiența (vie) a poeziei în definiții ori itinerarii exegetice reductive, corelate sindromului turnului de fildeș, al «grădinii închise» și, finalmente, în pofida oricăror intenții programatice, al non-artei.

Critica italiană își învinge totuși toate rezervele, își depășește «perplexitățile», odată cu apariția celui de-al doilea volum de versuri al poetului, la 14 ani distanță față de debut, poetul însuși înregistrând, mai târziu, într-o prefață la un volum al poeziilor sale apărut în Suedia, în 1960, «prilejul», ca eveniment; el crede că la mijloc s-ar fi aflat și tentația exegetică de a i se fi receptat lirica prin grila eliotiană a «corelativului obiectiv», de care totuși se distanțează; poetul tradusese, recunoaște, la sfârșitul anilor 20, trei poeme eliotiene, dar numai atât, în schimb se arată uimit că nici un critic n-a invocat numele lui Gerard Manley Hopkins. Totuși, opinia târzie a autorului este una «integratoare», de continuitate structurală între cele două etape, recunoscând că «Non mutava però il motivo centrale, e le ragioni stilistiche che giustificano gli *Ossi di seppia* erano portate alle più rigorose conseguenze.». Mai mult, adaugă autorul, «În acea carte a mea (*Ossi di seppia*, n. ns. G.P.) sunt multe poezii care fac deja parte în mod ideal din *Prilejurile*). În ce consta, în reprezentarea lui Montale însuși, principiul eliotian («metoda»): «în a furniza un obiect (poezia) în care motivul să fie inclus în formă de sugestie, totuși neexplicat ori comentat în termeni psihologici» (Cf. *Sulla poesia*, Mondadori, 1997, p. 89).

Târziu, Montale va considera cel de-al treilea volum al său, *Bufera e altro* (1956), ca pe cel mai bun al său, chiar dacă nu poate fi pătruns în absența refacerii întregului itinerar parcurs până atunci, individualizând, în această etapă, «reflexul condiției istorice, a actualității omului în concepția mea»; se simte aici, poate, presiunea momentului (suntem la începutul anilor 60, când, în Italia, dar nu numai, gustul neovangardelor se face simțit, iar impulsul lor negator angajează, la nivelul mesajului, problema raportării limbajului poetic la o instanță ideologică². Se cuvine avansată

² Montale își făcuse un titlu de glorie din refuzul unei «angajări» directe, lipsite de un criteriu «critic», în social; el va vorbi, tot prin anii 60, de o izolare a sa oarecum polemică (tacit) în raport cu «cele două forme opuse (cea „neagră” și cea „roșie”)»; pentru cel care, în chiar ambianța

ipoteza unui criteriu evaluativ (manifest în efortul autoanalitic al poetului însuși, dar și în demersul criticii ca atare) care ar avea în centru chiar filonul «narativ» al liricii sale'; «prozasticitatea» (spre a evita capcanele termenului românesc de prozaicitate), care îl determinase pe Contini (dacă nu ne înșelăm!) să vorbească, chiar în legătură cu *Prilejurile*, de un «canzoniere-romanzo», chiar dacă divulgând premise certe în Gozzano, dar mai ales consemnat ca un fapt al credității poetice ligure, va constitui, încă de la început un factor disociativ față de poetica ungarettiană (și ermetică). În fapt, filonul «narativ», această «prozasticitate» asumată din perspectiva susținerii unei dialectici negative (nu numai în sensul adornian al disoluției realului în fața tentațiilor avangardiste), constituie, după opinia noastră, elementul central, esențial responsabil față de apertura operată de lirica montaliană în perspectiva înnoirii prin opera neoavangardei și a experimentalismului din anii 60, dar și din anii 80.

Suspendarea reprezentării

Există câteva cunoscute luări de poziție ale lui Montale în chestiuni esențiale ale poezicii și, în primul rând, încercări (reluete) de definire și de articulare a unei arte poetice, a căror trăsătură distinctă pare a fi aceea de a se situa într-un asumat dezacord cu spiritul timpului. Astfel, pornind de la un articol al lui Gide, autorul «Interviului imaginar» reia o definiție a poeziei a lui Théodore Banville («...această magie ce consistă în trezirea senzațiilor cu ajutorul unei combinații de sunete, această vrăjitorie grație căreia niște idei ne sunt comunicate în mod necesar, într-un anumit mod, prin cuvinte care totuși nu le exprimă...»), pe care o găsește aproape de propria viziune și de propria percepție a poeticului și pe care o reinterpretează, eliminând, înainte de toate, orice confuzie terminologică: nu e vorba, avertizează el, de idei și senzații care să devină concepte susceptibile de a da naștere la silogisme, ci, mai

favorabilă a anexării sale la o tradiție antifascistă (cu știute episoade biografice, între care pierderea postului de director al Fondului Vieusseux din Florența), s-a eschivat de la orice «etichetare» ideologică, faptul își găsește explicația în chiar «criticismul» său funciar, care i-a însoțit parcursul literar cu o consistență și cu o rigoare exemplare.

degrabă de «o emanație (oricare emanație, spune textual autorul), o fosforescență a intelectului»; autorul *Prilejurilor* a asociat permanent, de-a lungul unei meditații de peste șase decenii asupra naturii poeticului, libera exprimare a raportului eu / cosmos cu lucida supraveghere a discursului.

Să urmărim, succint, traiectul metadiscursului montalian, remarcând, anticipat, o coerență (a lui și a poeziei sale) pe care critica a investigat-o încă din anii '40 (Gianfranco Contini, mai ales). Într-o anchetă întreprinsă de «La Gazzetta del Popolo», din Torino, în noiembrie 1931, privitoare la starea (și condiția) poeziei italiene a momentului, Montale pornește de la o disociere strategică – mereu cu aplicație la proprietatea termenilor și la cheia interpretativă a naturii poeticului – care-i permite să depășească presiunile discursului canonic și canonizant: «Dacă înțelegem prin poezie – cum fac mulți – un anumit gen literar, fixat în formule și scheme inderogabile, mi se pare desigur că „situația de azi” a poeziei este o situație foarte proastă. Dar dacă facem efortul de a delimita, de a inciza în modul automatic de a se produce al „genului” câteva principii, câteva accente de viață și de noutate, atunci problema schimbă aspectul și încă mult. Nu cred în versul fatal și prestabilit (în „versul e totul” al lui D’Annunzio), ci cred în unele potențiale înalte ale sentimentului și ale fanteziei, în unele agregări ale cuvântului și ale ritmului ce par să aibă o existență și autonomă, și au fără îndoială o incredibilă fecunditate, deoarece atunci când poeții adevărați ne dau ceva de acest fel gloatele de imitatori se trezesc și nici măcar criticul cel mai avertizat nu mai știe uneori să distingă originalul de copie» (*Sulla poesia*, op. cit., p. 557). Poetul nu împărtășește, ca urmare, convingerea existenței unei crize a poeziei, și pentru că, în ceea ce-i privește pe poeți, «...ei au renunțat de mult la „rolul” lor de vestitori și de profeți, cel puțin în vechiul sens al cuvintelor, și cred că e un bine.» Singurătatea nu-i deloc comodă, adaugă autorul, în primul rând fiindcă aduce neînțelegerea chiar între poeți: «Ma solo da coteste angustie può riscattarsi la loro poesia.»

Există, încă din acest moment, o intuiție cu adevărat productivă pentru discursul poetic montalian și pentru o evaluare mai exactă a «lecției» sale în perspectiva metamorfozelor radicale, de coloratură post-modernă de astăzi ; cu privire la distincția între forme închise și forme deschise ale poeziei (pe care Montale o consideră de un

interes scăzut), el introduce doar criteriul axiologic («Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme: obbediscono a una legge, anche se invisibile») și crede că există un interes major, dacă nu fundamental, din partea poetului pentru lucrul pe propriul material verbal; o conștiință a textului, cum pare, care poate limpezi mai mult insistența cu care poetul revine, de-a lungul timpului, asupra nevoii de a supraveghea (cuvântul **sorvegliare** e un termen recurent al 'criticii' sale). «Arhitectura prestabilită», rima etc. au avut o semnificație mai profundă decât pot crede poeții libertini (în sensul de adepți ai verslibrismului), fiindcă – și abia acum discursul devine interesant și premonitoriu – «Ele sunt în mod substanțial obstacole și artificii. Dar nu se oferă poezie fără artificiu. Poetul nu trebuie numai să-și reverse propriul sentiment, ci trebuie de asemenea să lucreze o materie a sa, verbală, „până la un anumit semn”, să dea din propria sa intuiție ceea ce Eliot numește un „corelativ obiectiv”». Fiindcă, numai așa, numai când poezia și-a asumat această sarcină, a atins acest stadiu, numai atunci «la poezia există, e lascia un'eco, un'ossessione di sé.». Atunci poezia «trăiește pe seama sa, iar autorul n-o mai recunoaște», dar «puțin contează».

Pe un alt plan, tot în strânsă legătură cu cele două aspecte abordate aici (meditația montaliană asupra poeziei și percepția și, drept consecință, posibila influență formativă a criticii asupra 'figurii' poeziei sale), Montale va porni, în efortul auto-evaluativ al propriului traseu, de la o observație timpurie a lui Emilio Cecchi, care explica metafora poetului a «clopotului de sticlă» («la campana di vetro») sub semnul prezenței unui vâl de halucinație: «Mi se părea – explică 'filosofic' autorul în de-acum celebru «Interviu imaginar» din 1946 – că trăiesc sub un clopot de sticlă, și totuși simțeam că mă aflu aproape de ceva esențial. Un vâl subțire abia mă despărțea de *quid*-ul definitiv. Expresia absolută ar fi fost ruptura aceluia vâl: un explozie, *sfârșitul înșelăciunii* (sbl. ns. G.P.) lumii ca reprezentare. Dar asta rămânea o limită de neatins. Iar voința mea de aderență rămânea muzicală, instinctivă, neprogramatică. Elocvenței vechii noastre limbi academice *voiam să-i succesc gâtul* (sb. ns. G.P.), fie și cu riscul unei noi contra-elocvențe» (*Sulla poesia*, ed. cit., p. 565).

În fond, succesul lui Montale (constând mai ales în «rezistența», la formule pre-stabilite, a poeziei sale în fața tentativelor succesive și, uneori, reluate ale exegezei care l-au impus drept unul dintre cele

mai mari experiențe poetice italiene și europene ale veacului al XX-lea, apreciere, totuși, rară într-o cultură dominată de criticism și de relativism) se regăsește, după opinia noastră, tocmai în capacitatea (chiar *programatică*, în ciuda nerecunoașterii ei de autor!) de a se situa într-o tradiție (cea novecentescă, pascoliană-dannunziană și crepuscular-gozziană) negând-o, pe de o parte, iar pe de alta, de a combina discursul liber (supus doar unei fosforescențe de structură muzicală, stravinskiană îndeosebi) cu discursul *supravegheat*; în acest din urmă caz, Montale și-a dublat (și trebuie relevat că aceasta pare să fie o trăsătură esențială și determinantă a poeziei italiene moderne, de la Leopardi la Carducci și Pascoli, de la D'Annunzio la Ungaretti, Luzi, Bigongiari, Pasolini, trecând prin Novissimi și până la «optzeciști» lor!) discursul textual-poetic cu cel teoretic; la el, mai mult decât la Ungaretti, spre exemplu, fermentul leopardian de dedublare a discursului poetic în cel propriu-zis și în comentariul său s-a manifestat la un mod irepresiv cum a fost tentat să recunoască: «..., clopotul de sticlă persista în jurul meu, iar acum știam că el n-ar fi fost nicicând spart; și mă temeam că în vechile mele probe acel dualism dintre lirică și comentariu, dintre poezie și pregătire sau impuls spre poezie (contrast care, cu îngâmfare tinerească, se arătase și la un Leopardi) ar persista în mod grav în mine...» Temerea poetului, puțin jucată într-o privire critică spre origini, pare nejustificată la un examen atent; întâi, că poetul își caută à rebours situarea în orizontul structural al poeziei italiene și europene, încercând să 'înțeleagă' aserțiunile criticii, acea critică pentru care el – și alții din generația sa, Ungaretti, în primul rând, Saba, poate, Luzi, puțin mai târziu – ar fi fost atinși de morbul poeziei pure (sau ermetice): «Nu m-am gândit la o lirică pură – susține el – în sensul pe care ea l-a avut apoi la noi, la un joc de sugestii sonore ; ci mai degrabă la un fruct care ar trebui să conțină motivele sale fără a le revela, ori mai exact fără a le spune pe șleau. Admițând că în artă există o balanță între afară și lăuntru, între prilej și opera-obiect, trebuia exprimat obiectul și tăcut prilejul-impuls. Un mod nou, neparnasian, de a introduce pe cititor în *medias re*, o totală absorbție a intențiilor în rezultatele obiective...»

Eugenio Montale se dovedește, deci, încă din începuturi, pe fondul unei supravegheți nu doar a propriului discurs, ci și al discursului *celorlalți*, al propensiunii discursului poetic universal către o identitate a sa proprie, o *altă* imanență, un *experimentator*,

un *inovator*. Mai mult, în ciuda repetatelor asigurări ale poetului că această «luptă», dramatică, de altfel, n-a fost niciodată una «programatică», înclinăm să credem că autorul *Furtunii* a fost tot timpul nu doar un spirit poetic lucid, dar și posesor al unei conștiințe *poietice* (fie și dacă luăm act de travaliul supravegheat depus asupra unor poeme, cum reiese din propriile note la unele dintre ele și, mai ales, din corespondența sa cu Bobi Lanzen (a se confrunta aceeași antologie mondadoriană a criticii sale apărută, în mai multe ediții sub titlul *Sulla poesia*, în îngrijirea lui Giorgio Zampi).

O «dialectică negativă» sau «oximoronul permanent»

Există o vastă exegeză montaliană, de la primele consemnări (ale lui Emilio Cecchi, Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti) și până la ultimii critici de sorginte semiotică ori textualistă; practic, nu există critic italian important din ultimii 70 de ani care să nu fi scris despre Montale și sunt foarte puțini cei care și-au avansat reticențe ori gesturi negatoare. Înainte de a urmări, fatalmente selectiv și sumar, itinerariul acestei critici, vom încerca să identificăm un nucleu, un enunț-cheie, o sintagmă-concept, susceptibile să dea seamă asupra demersului poetic producător de sens al acestei poezii care, ca orice mare poezie, a constituit și constituie o neconținută provocare și sfidare a patrimoniului convențional al 'înțelegerii'.

Despre 'negativitatea' montaliană, critica a vorbit încă de la debut; s-a reținut emergența gestului negator al poeziei sale (atât la nivelul poezicii, sfidarea convențiilor tradiționale – spune poetul, cât și la palierul, mai discutabil, al unei proiecții de natură 'filosofică'), recurența fertilă a aceluia «non» care devine, nu o dată, un fel de probă a labirintului; o parte a criticii, mai ales de sorginte marxistă, 'favorabilă' poetului, a încercat, fără prea mare succes, să 'convertească', uneori prin artificii convenționale, negativitatea acestei lirici în reversul ei, vorbind adică de un fel de 'umanism' *alla rovescia*: poetul însuși n-a consimțit la o asemenea perspectivă, apărând o coerență a discursului cu acribia unui posesor de convingeri ontologizate.

Dacă totuși se poate vorbi de o 'dialectică negativă' a poezicii montaliene, atunci ni se pare mai profitabil să invocăm aici

interpretarea adorniană, creatorul conceptului respectiv în câmpul înfruntărilor filosofice din chiar vremea lui Montale; e drept, Adorno însuși e un gânditor care interferează tradiția marxistă, însă, scoase din acest context (cum s-a și întâmplat nu o dată), aserțiunile sale dinspre filosofie spre artă și, în special, spre literatură, ni se par și astăzi profitabile. În primul rând, lăsând la o parte influențele filosofice directe și recunoscute asupra lui Montale (Boutroux și Bergson, îndeosebi), identificăm, într-o luare de poziție preliminară a lui Adorno (cel din *Critica culturii și societății*), refuzul tranșant al practicii taxonomice, pe care autorul *Prilejurilor* a probat-o nu de puține ori în intervențiile sale teoretice: «Gândirea tipologică – scrie filosoful german – care știe despre orice fenomen în ce căsuță intră, dar despre nici unul ce anume ar fi, este oarecum înrudită sistemului delirant al paranoicilor cărora le-a fost extirpată experiența obiectului».

Să remarcăm faptul că despre această «experiență a obiectului» vorbește frecvent poetul italian, atunci când atrage atenția că poezia propune tocmai o experiență a obiectuării (senzațiilor, sentimentelor etc.); dialectica negativă adorniană, fie și sub un aspect pronunțat 'ideologic' care nu ne interesează aici, sfârșește prin a articula un model de 'critică a culturii' care este în același timp înlăuntrul și în afara obiectului său, în sensul că raportul său cu obiectul nu implică nici a se lăsa definitiv înglobată în el, nici în a-l exclude în mod idealistic liniștindu-se în 'concept'. Aceasta reprezintă – scrie Ferruccio Masini, un fin cunoscător și interpret al tezilor adorniene în Italia în lucrarea sa «*Dialettica dell'avanguardia*», Bari, De Donato, 1973 – lichidarea schemelor tipologice și fetișizante în care criticii literaturii constituie în mod artificios raportul lor cu obiectul literar. Conceptul (iar nu o posibilă concepție extrasă din acesta!) de dialectică negativă ar corespunde, în cazul lui Montale, acelei «conoscenza negativa», de care a vorbit Franco Forti, sau acelei «inseità inattingibile delle cose», pe care o indica Elio Gioanola; apoi, această negativitate e purtătoare a unei valori poetice, cum remarca Gianfranco Contini în analiza consacrată «primului Montale»: «Negativitatea sa în sine are valoare: nu folosește doar la evidențierea acelei 'zone foarte determinate', genuină și, ca atare, înaltă, lirică, dar îi și exprimă un sens complex, de poezie mândră. Nu este însă nici oratorie, nici silogistică. E chiar tulburarea, criza teoretică însăși în act.»

(*Esercizi di lettura*, Le Monnier, 1957). Asistăm, observă Contini, la un proces de dedublare a lumii fizice, care l-a obligat pe actantul liric la o luptă dramatică cu obiectul, luptă al cărei scop (susținut la nivel expresiv de un pliu de strategii ale *subînțeleșului*) este acela de a prezenta obiectul vederii; această transparență se subordonează unui profund proces de cunoaștere, iar non-comunicarea nu este (căci n-a fost niciodată, cum poetul nu obosește să avertizeze) un *program*, în program, ci efectul unei disimulări care este chiar a naturii înseși. E un joc, arghezianul *De-a v-ați ascunselea*, în care disimularea divulgă acea înseitate a lumii, a universului, care e făcută din tăcere. Cuvântul tace, sugerează poetul, și tace semnificând; a-l vedea, a-l simți e totul, e chiar saltul, unicul permis, al cunoașterii prin poezie; numai reprezentarea e vinovată și, deci, refuzată, fiindcă ea implică pericolul discursivității. În această perspectivă și numai în aceasta, chiar narativul, ca *metodă poetică* și *poietică*, se subsumează unei strategii discursive: e adică un refuz al 'reprezentării' și o *tehnică* (de extracție schönberghiană, contrapunctică) de 'prezentare', de arătare vederii, în filtru negativ, a lucrurilor care scapă oricărei 'definiții' cazuistice.

Criza devastantă a lumii (și, mai ales, a subiectului care este *ignorat* de către poet; ignoranța devine de timpuriu un *topos* al lirismului montalian, fapt diagnosticat de unii dintre cei mai avizați exegeți ai săi) este, și în viziunea lui Elio Gioanola (*Storia letteraria del Novecento* in Italia, Torino, 1975) indusă de intuirea subzistenței lumii ca ontologic existentă în sine și a corelativei nesiguranțe a înseși existenței personale: «una crisi di conoscibilità e rappresentabilità che dev'essere considerata la fonte originaria del particolare simbolismo montaliano...»; se reface astfel relația autorului cu tradiția ligură (culturală și, mai ales, poetică), o tradiție pe care poetul și-o recunoaște și asumă, dar și cu peisajul ligur ca atare, deci, dimensiunea acestei crize capătă proporții halucinante, tocmai fiindcă operează la cele două paliere posibile ale *ontos*-ului, natură și cultură; în baza acestei chei de lectură, criticul citat (unul dintre cei mai pătrunzători, după opinia noastră, ai mesajului montalian), dar și Contini, Forti, Bigongiari, Luperini, îi refuză autorului *Furtunii* orice credit orfic (recunoscut, spre exemplu, lui Ungaretti, ca să nu mai vorbim de Campana). Condiția de pornire a lui Montale ar fi, în această viziune, aceea a unei complete «ignorante» dinaintea a tot și a toate și sunt invocate pasaje

semnificative ale primului său volum, precum versurile emblematice pentru întregul Montale: «Nessuna cosa prossima trovava le sue parole, / ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza...», poemul *Portavenere*; se ajunge, astfel, firesc, la disocierea poeticii montaliene în cadrul întregului parcurs al liricii italiene din acest secol, căci, la poetul ligur «consistența metafizică a operației poetice, consistentă în indicarea în cadrul tabloului contingenței a „alfabetului esențial” al limitei, nu se traduce niciodată în limbaj metafizic: ceea ce zace metă-ta-fizică nu devine teritoriu practicabil în iluzoriul și umanisticul *transfert* al stilului, într-o mimesis paradoxală a absolutului ce dezlanțuie dansul cu răsuflarea tăiată al analogiilor, ci, eventual, obiect ori cel puțin direcție a cercetării sale. Faptul echivalează cu a spune că limita absolută, Ființă sau Nimic, rămâne cu adevărat absolută, într-o depărtare disperantă, Dumnezeu mut al unei religii pe cât de intense pe atât de netraductibilă în instituții, nici lingvistice, nici gnoseologice, nici cu atât mai puțin ontologice: în timp ce omul rămâne în cadrul sferei „ignoranței” de netraversat, punând sub semn negativ tot ceea ce constituie orizontul verificabil al existenței sale, natură, istorie, cultură, fără speranța de a putea edifica vreodată o instituție aptă să încarneze pozitiv neliniștea sa metafizică și cu unica posibilitate de a face să țâșnească vreo scânteie a unui sens obscur, licărire, urmă, semn, tresărire, faptul de a pune nemișcătoarele obiecte ale realității sub perspective inedite de iluminare.»

Să aibă dreptate Gioanola că indiferența a lui Montale față de structura și 'aventura' semnificantului (discutabilă, după opinia noastră, întrucât validă numai în măsură în care ignorarea vizează numai și numai semnificantul tradițional, încetățenit prin experiențele de descendență pascoliană și dannunziană, dar și ungarettiană și crespuscolară) ar fi operatorul esențial care-l conduce pe poet către adoptarea acelui *ton* prozastic, 'narativ', a unui limbaj 'familiar' ce se va accentua progresiv culminând în ultimele sale volume, *Satura* și *Jurnalul pe patru ani*? Ne aflăm, cred, în chiar punctul 'slăbit' al discursului occidental, adică în miezul crizei metafizicii divulgate, printre primii, de Nietzsche și preluate, apoi, cu consecințele cunoscute, de către Heidegger, iar răspunsul montalian este chiar unul pe măsura dimensiunii și a urgenței, gravității problemei: în fond, Montale se situează, pe de o

parte, în chiar orizontul acelei viziuni-soluții heideggeriene care vede în *a-letheia* o stare, o condiție de ne-ascundere; pentru el, maxima poziționare 'etică', în sensul *forte* al termenului, este refuzul reprezentării, al 'semnificării' (a nu pune sens acolo unde nu există), ci, întocmai, a *ex-pune*, în *ne-ascundere* (care nu este în nici un caz transparență, ci mai degrabă intransparență), 'lucrurile' așa cum survin, în totala lor inseitate oarbă, spre subiectul (*persona*) 'ignorant' și, ca atare, 'ignorat'; «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» - este răspunsul-emblemă, nu în cheie ermetică (sau hermetică), nici existențialistă (s-a acreditat și această perspectivă exegetică) sau fenomenologică, ci în chiar cheia disoluției metafizicii, a *gândirii tari*; în fond, «inelul care nu ține», acea fericită sintagmă lirică trimite, nu fără un abia disimulat aer profetic, la dramatica recuperare, și în cheie postmodernă, a sensului crizei metafizicii, ce va avea loc în anii senectuții poetului și care-și va găsi chiar în Italia, prin Gianni Vattimo, și prin alții, protagoniști de mare ținută.

Pentru Montale, trebuie subliniat, însuși discursul poetic devenise, în anii debutului său, *slăbit*, cum o atestă deschis în atâtea pagini teoretice; dar abia de aici, un nou pas exegetic asupra poeziei lui Eugenio Montale ar putea începe, solicitând noi grile interpretative, ca și un nou angrenaj expresiv, mai afîn orizontului de așteptare al lectorului actual.

MARIO LUZI POEZIA – UN «CONSPECT AL MORTII»

La 84 de ani, retras în casa sa de la țară, undeva în împrejurimile Florenței, disimulându-și, poate, cu dificultate orgoliul rănit de a nu fi primit premiul Nobel pentru literatură (după ce s-a aflat foarte aproape și după 'scandaloasa' încununare a 'menestrelului' Dario Fo), Mario Luzi trăiește cu voluptate condiția anonimatului clamoros, într-o perspectivă *a ritroso* (în care «trăirea uitării», profetizată din începuturi, a devenit o realitate liminară, de un agonism evident). Luzi a fost și a rămas și el, un 'caz', într-o literatură foarte bogată în 'cazuri': debutând fulminant, la numai 21 de ani, cu o carte de versuri (*La barca*), primită cu entuziasm de o critică îndelung exersată în metodică exigenței și a refuzurilor ferme, beneficiind, după 1960, de numeroase și simpatetice exegeze, autorul *Întâmplării nocturne* și al *Trufandalelor deșertului* și-a asumat, probabil, cu stoicismul înțelepciunii străvechi, măsura destinală a unei «dimenticanza» care nu-l mai privește. Într-un secol, al XX-lea, în care cultura italiană s-a sprijinit pe poezie cum nu o mai făcuse, poate, din acel 'încoronat' Trecento, în care codul poetic european și-a acordat, nu o dată, clepsidra în tonalitățile purificante și instituitoare de sens ale unor instanțe lirice dominante (Pascoli, D'Annunzio, Campana, Gozzano, Ungaretti, Montale, Saba, Penna, Pasolini etc.), Mario Luzi s-a constituit, și el, într-o instanță poetică (și poeticească) de prim nivel, constantă, prin dinamica ei revelatoare.

Ca marii săi contemporani, precursori, contemporani și urmași, Luzi identifică, dincolo de metamorfozele propriei poezii, paradigma poetului-critic, în toată dimensiunea polifonică a sintagmei: poet și critic (a fost, cum se știe, ca și Ungaretti, ca și Pascoli, ca și colegul și concitadinul său Piero Bigongiari), universitar, autor al unor lucrări de referință consacrate studierii fenomenului literar (și în special poetic), traducător, colaborator al celor mai prestigioase publicații literare italiene din ultimele șase decenii; poet cu o viziune critică asupra lumii și asupra propriului travaliu, teoretician – incisiv și inovator – al domeniului supus într-o atât de mare măsură fulgurantei și vicisitudinii formale. Apărător cu metodă al unei ipotetice *condiții naturale* a poetului (și a poeziei), în sensul în care ar trebui apărută *prin comprehensiune și asumare*

natura însăși, luând (nu o dată surprinzător și, oricum, sub dimensiunea opțiunilor sale textuale ferm închise în structuri anahoretice și inițiatice) partea vitalului în orizontul exegetic al poetului, Luzi și-a probat calitățile, rare, ale unui trapezist, calificând într-un mod intim 'saltul mortal' (statutul agonal) printre privilegiile paradoxale ale poetului.

Pornind, prin anii 70, de la o carte (*Il flauto e il tapetto*) a Cristinei Campo, în care e acreditată imaginea poetului artificier, scrib și alchimist solitar, cu gustul genuin și, deopotrivă, periclitant al eprubetei expresive, Luzi caută distanța, cu fisuri argumentative care nu reușesc să-i mascheze jocul amoroș în care se dizolvă o opțiune pentru funcția poetului de 'anahoret subtil' (sunt calificativele sale), «insensibil la chemările veacului, puțin monah sau goblen ce trebuie fixat în efigie»; o «asceză tehnică», așadar, de care autorul ar dori să se distanțeze, el care, spre sfârșitul anilor 30, din șipotul acelui ermetism florentin ce întorcea spatele convențiilor literare ale momentului, articula, foarte tânăr, în deplin acord și în profund paralelism cu răsunătorul manifest semnat de la fel de tânărul critic Carlo Bo, un apel la omologarea literaturii cu viața (*Letteratura come vita*, faimosul articol al lui Bo, apărea, în 1940, în paginile revistei «Frontespizio» ce devenise câmpul de bătălie ale unei promoții, ermetice ori nu, decisă să-și asume autenticitatea discursului literar); în fond, rezervele luziene față de această paradigmă anahoretică, 'hermetică' (trimițând, așadar, la filosofia lui Hermes Trismegistul, iar nu la vocabula italiană «ermo», cu care s-a făcut legătura mișcării poetice) manifestă condescendență pentru o apertură a poeziei, considerată condiție abquocvială a acesteia; visul poetului ca poezia să fie o ordine în haos (și, încă, mai mult, «una chiusura, un paradiso,..., un'officina solitaria con finestre sul cielo e porte chiuse con doppio sigillo verso l'esterno dove tutto fosse a discrezione dell'eremita e dell'alchimista che si è segregato là dentro...»), acest vis întâlnește deșertăciunea, fiindcă, dacă «în mulți visul acesta» s-a făcut prezent «cine l-a schimbat pe realitate s-a pierdut», și întrucât, își continuă Luzi demonstrația sa vertiginoasă, « printre motivele care l-au reînnoit din vreme în vreme există un echivoc asupra naturii și asupra puterilor poeziei; un echivoc pe care l-am putea bănuî ca fiind datorat deopotrivă frustrării și orgoliului. Înstrăinat sau respins (cum deseori se întâmplă în istoria individuală și în cea obiectivă) de jocul

contradictoriu și violent al forțelor lumii, artistul caută un refugiu și pretinde o victorie și crede de a fi găsit și una și alta în demiurgia sa particulară...»

Întregul efort al eseistului dublat de impulsul poetic al cuiva care străbătuse un lung și coerent traseu al textului orientat deopotrivă spre sine și spre lume, vizează statutul *tehnicii* ca (nou) alibi al poeziei și ca șansă de renovare a literaturii, propusă și susținută cu metodă în epocă (asertiunile luziene sunt din 1974, din volumul **Vicissitudine e forma**. [Da *Lucrezio a Montale. Il mistero della creazione poetica*]. Milano, Rizzoli) de *tel quel*știi francezi, dar și de reprezentanții *neoavangardei* peninsulare. Luzi ia distanță, sub exigența (atât de scumpă lui) apărării și conservării unei coerențe cu sine însuși; dar o face cu atâta asumare a îndreptățirii *celuilalt*, al înțelegerii, din interior, a poziției novatoare, încât sfârșește prin a-și lăsa discursul fecundat, în adânc, de recunoașteri ce trimit la o mirabilă situație a sa în chiar miezul aceluia *poiein* (vestit de Valéry) și devenit centru iradiant al noilor pariuri de la sfârșitul secolului. «Tehnica este – susține autorul – un procedeu de lucrat materiale. Dar care și date de către cine? A presupune existența unui univers încheiat al scriiturii unde autorului individual să-i fie îngăduită doar o inedită combinație a componentelor este o metaforă la apogeu, dar ca fundată pe bănuiala că între cosmosul scriiturii și cel al naturii și existenței nu ar exista nici un contact; o bănuială că gândesc contraste cu primul principiu al poeziei care este, în ordinea limbajului, de a inventa cuvântul acolo unde era semnul și cifra (...) și deci a aduce spiritul acolo unde era litera». Pare, încă o dată, paradoxal, cum, printr-un refuz ce se vrea total și necondiționat în deschidere, poziția lui Luzi 'lucrează' împotriva propriei pre-determinări; căci sensul opozițional pe care îl dă demersul său considerării tehnicii poetice pare doar o rea (voit exagerată ?!) interpretare a noii paradigme poetice italiene și europene; fiindcă, golită de scoriile unei operații reduționiste (neoavangardele, experimentalismele, subsumate ori nu deschiderii post-moderne, ca să nu mai vorbim de în-cercările *textualiste* și *textuante*, cu inducțiile disociative operate de o parte a criticii, au ca obiectiv central cu gust de pariu liminar tocmai omologarea textului cu viața, așadar criteriul decisiv e acela al *autenticității*), poziția luziană își găsește – și justifică – vigoarea tocmai în cadrul aceluia proces metamorfic profund, în care *technè*, ca *ingegno* renescentist

și settecentist în același timp, nu segregă poezia și viața, actantul poetic și cosmosul, cultura și natura, ci le așează într-o intercondiționare fructuoasă; abia acum demersul luzian se luminează și vorbește *sponte sua*, în orizontul înnoirii și al decantării care, pentru conștiința postmodernă, nici nu înseamnă altceva decât o re-luare și - de-cantare —, prin absorbire și reorientare, a 'vechiului' discurs. Luzi insistă, de fapt, asupra criteriului *necesității* (și ca fatalitate, ca *es gibt* heideggerian), care presupune o pre-determinare în orizontul naturii; mai mult decât Montale care acceptase, nemântuit, riscurile unei lupte dramatice și continue cu negația, pentru Luzi negația e presupusă, în ciuda efortului său (teoretic) constant de a transgresa suspiciunea unei chiusuri, a acelei «orto chiuso», ca metaforă productivă a întregii sale opere. Căci cum altfel am putea interpreta convingerea sa că «Orice înțelegere programatică de inovație lingvistică este foarte puțin în comparație cu ceea ce are loc *din necesitate* în procesul creativ al poeziei, unde cuvântul moare din prea multe semnificate și se naște altul pentru alte posibile semnificate și unde tot ceea ce se afirmă pe cenușile a ceea ce a devenit nefolositor... avangardă și revoluție sunt episoade mai degrabă inconștiente de întâmplări mai profunde decât fenomenologia lor și au în comun efectul de a le dramatiza și de a le face explicite»?; căci «poetul e atins de avangardă și de revoluție, dar nu ajunge prea departe dacă nu atinge la rândul său adâncul din care acestea survin...»

Pentru Luzi, lucrarea scriitorului se desfășoară în conspectarea / ca un conspect al / morții: «l'invenzione della parola vitale implica la morte di altre parole divenute inservibili: la ricerca dello spirito, vale a dire della forza attiva del linguaggio, significa l'abbandono e la soppressione della lettera, vale a dire della sopravvivenza del linguaggio divenuto inerte o convenzionale.» Joc agonal al literarității, deci, în care abandonul și abolirea literei reprezintă pre-determinarea acelui sens de răs-cumpărare / mântuire / pe care poetul (mai ales poetul post-modern sau, și mai exact, poetul cu o clară și asumată conștiință a textualizării lumii!) o pune în jocul fugace al noii *technè*. Nimic însă — în poieticile experimentalismelor europene - nu găsim din acel gust al spectacolului înscenat pe care Luzi pare a-l identifica și cu care creditează avangarda (istorică) și ar fi, poate cazul să reiterăm aici tocmai disocierea întreprinsă de Guglielmi (de care ne-am ocupat

în eseu introductiv al cărții noastre) potrivit căruia experimentalismul, spre deosebire de avangardele istorice, asumă o negație constructivă a tradiției.

Lunga încercuire a *incipit*-ului poetic luzian, în căutarea nucleului 'magmatic' generator și responsabil al tensiunii discursului său poetic, s-a impus și din nevoia (asumat legitimă) de a-i pune cititorului român la îndemână câteva impulsuri teoretice ale unui poet care a desfășurat o lungă, fertilă și dramatică, adesea, meditație asupra poeziei (a sa și a celorlalți, dar și asupra poeziei ca 'disciplină atipică' a spiritului uman). De fapt, nici un alt poet italian, din acest secol, în afară poate de Montale, nu a revenit, intervenit și insistat, cu atâta deliberată / decomplexantă exigență, în disprețul oricărei 'pudori' strategice) cum a făcut-o autorul *Vicisitudinii și formei*. E de remarcat, spre exemplu, spiritul conciliant cu critica propriei sale opere, iar distanțele, disocierile, refuzurile, atunci când survin, sub pana sa, capătă inflexiunea acelei naturalețe prin care a căutat, repetat, să-l aservească pe poet uriașului și obscurului proces creativ al cosmosului. Poetul își recunoaște, cu o cuviință nejuțată, etapele și intervine, rareori, cu posibile rectificări de traseu și de traiect, interogativ și indulgent, atent la denivelările de teren operate pe axa temporalității.

În legătură cu ceea ce se consideră a fi «protoistoria» aventurii poetice luziene, poetul însuși a coborât în câteva rânduri, așa cum am anticipat deja, în «arheologia» Textului său poetic și poetice spre a identifica acele insertii ale Cuvântului liric în Textul Lumii. Încercând să se raporteze la lecturile pe care le făcea, în momentul formării sale ca poet (1935-1940), Luzi resuscită interesul major pe care îl descoperea în opțiunile sale pentru «estetică», o «știință» în dezagregare și în uitare, reiterând deopotrivă mobilul și motivația tuturor probelor (finalizate și în luări de poziție «critice» publice): «Cine este angajat în creația literară – recunoaște Luzi într-un interviu cu Paolo Rossi – este în mod inevitabil condus să-i observe procesul și formele în autorii și în epocile care îi sunt congeniale», iar această experiență ajunge nu o dată să devină o pasiune, după cum «nu totdeauna ea se traduce într-o lucrare critică și de interpretare și analiză». A simțit, recunoaște poetul, încă de foarte tânăr, fascinația acestui exercițiu, iar studiul unui autor și al unui text «îl atrăgea în măsura în care putea deduce din ele ceva pe

planul convingerii generale și fundamentale și pe planul căutării de mine, om și scriitor. Mai mult decât critică în stare pură, a mea este o critică-eseu, explorare de motive morale și teoretice de care m-am pătruns».

Primele experiențe grave ale acestei «biblioteci» formative au fost cele ale literaturii franceze a timpului, de la Mauriac (argumentul lucrării sale de licență) până la Constant (ca redescoperire pe cont propriu) și la surrealism: «În spatele fiecăruia din acești autori și din aceste argumente se deschide – recunoaște Luzi – un orizont profund ce servește să confere o perspectivă neîntâmplătoare problemelor ce nelinișteau omul și scriitorul modern... Întreaga tradiție augustiniană a cercetării interioare, a răului și a grației ce se întoarce prin Pascal și Racine până la Mauriac m-a preocupat în efortul meu de a clarifica controversatul meu raport cu doctrina». Apoi interesul mergea spre literatura italiană, însă sub presiunea urgenței de a se plasa, cum recunoaște la maturitate, și de a opera, «din interiorul unei tradiții lingvistice», interes și presiune care au prevalat până la urmă obligându-l pe tânărul autor la o confruntare și la o dezbatere. Așadar, există Ungaretti, Montale, desigur, Pascoli și D'Annunzio (într-o ordine aparent aleatorie, dar scandând o alegere interioară), apoi, ca un eveniment «personal», descoperirea lui Campana, «aproape uitat» în epocă, traiectul interpretativ mutându-se spre aria anglo-saxonă, Eliot și Pound, în primul rând.

Astfel încât, încă la debut, critica a putut constata cum, la numai 21 de ani, Luzi reușise să condenseze și să depășească în sine diversele experiențe precedente și contemporane, articulând un discurs poetic care, ambientat în chiar miezul ermetismului florentin al momentului, îi depășește limitele coercitive ale unei mișcări născute și fundamentate pe nevoia unei schimbări lirice de substanță, dar și decantat pe o poziție de singularizare și sustragere, de tăcere (elocventă) și refuz al discursului oficial. Cu *La barca*, simbolismul (de descendență franceză, baudelairiană și mallarmeană) era depășit în chiar premisele sale, filtrat prin experiența lui Dino Campana, prin relecturile lui Valéry, dar și prin problematica existențialistă de sorginte creștină; se adăuga la (sau peste) acest traiect, pe cât de modelizat în fluxul alveolar al epocii, marea lecție leopardiană, decisivă, cum se știe, pentru întregul lirism italian novecentesc, dar particularizat și originat de la poet la

poet, de la o generație / promoție / la alta. Luzi observă, însă, de timpuriu esența metamorfozei, identificată în procesul de pliere a discursului poetic în interiorul naturii limbajului și, deci, cu perspectiva deschisă spre ceea ce va reprezenta foarte curând marea aventură a semnificantului: «Destinul cuvântului „creație” este elocvent, notează el. După eșecul, chiar și nelipsit de glorie, îndurat pe culmile ontologiei și în concomitență cu ruina și discreditarea esteticii ca speculație globală centrată pe expresie (tradiția hegeliano-croceană, n. ns. G.P.), el a găsit loc în repertoriul mai puțin compromițător al locuțiunilor lăuntrice practicii literare, în teritoriul foarte circumscris al analizei unde contează ceea ce este *materialmente* semnat și, deci, stă sub ochii noștri ca un *organism verbal* de descifrat...» (sb. ns. G.P.).

Să examinăm, succint, percepția critică a liricii luziene, de la primele întâmpinări (multe petrecute în chiar miezul acelei ambiante literare, ermetice ori nu, din Florența anilor 30, când, cum am văzut, cetatea toscană redimensiona de o manieră modelizantă întreaga literatură italiană a momentului). Printre primii critici atenți la experiența (nouă) tânărului poet, se numără chiar colegii de promoție și de «școală», Carlo Bo, Contini și Bigongiari. Ultimul sesizează, în 1938, «o țesătură activă /.../, un sens spațial al raporturilor dintre ele, deci o mișcare de interogare și de rugăciune /.../, întrucât aceste raporturi rămân deschise și nu iremediabile»; pe de o parte, continuă Bigongiari, o solitudine inexactă, neconstituită, de alta, o caducitate superioară a ideii pe care o are despre ea și, deci, superioară operațiilor defensive ce ar tinde să o imobilizeze, stilistic, pentru totdeauna și care are darul de a menține în fiecare moment dezbaterea; există apoi o «grafică imaginativă», care poate aluneca netemătoare spre mișcările simbolice cele mai distante și care, acestea din urmă, nu par să fie altceva decât efect al unui proces de transmutare în *verba* a unei atmosfere care este așteptarea dusă până la extremă: «Poezia se încredințează acestei atmosfere tropicale a sa de vigoare, de statică fericire, unde viața este *cunoscută*, durerea ca bucurie obiectivă, grație tocmai acelui timp neînchis – închidere stilistică pe de-a întregul, la o mișcare psihologică continuă...». *Vivere dimenticanza*, poezia ca întoarcere și identificare a unei uitări, «care nu atinge memoria, adică istoria, ci un timp prezent al său continuu proiectat dincolo de sine de către propriul instinct»; «La parola si allontana dalla sua enucleazione

oscură, autosufficiente», spre a aduce propria obscuritate, dar, atenție, subliniază Bigongiari, o *obscuritate de sânge*; or, acesta pare să fie dimensiunea esențială a poieticii luziene, care va apropia experiența sa de mai târziu (mai ales din etapa volumului *Nel magma* și, apoi, *Al fuoco della controversia*); acest atribut (al discursului, al cuvântului) trimite la gândirea actului poetic în perspectiva corporalității / materialității cuvântului, deși la autorul *Întâmplării nocturne*, poet de descendență augustiniană (a nu se ignora accentele janseniste din volumul de debut), aura spirituală nu dispare niciodată. Nu se ajunge astfel, avertizează Bigongiari, la o «poezie pură», ci la un fel de «metrică pură, identificabilă deci într-o frază a sa atmosferică obținută pe mișcarea timpului continuu, a-critic și pre-poetic...» Metrică pură ar fi fost un enunț și pe placul lui Ion Barbu, așa cum și-a gândit, structurat și proiectat propriu travaliu poetic, în refuzul clamoros al *poeziei leneșe*.

Să vedem un poem caracteristic al acestei etape creatoare, dar, mai ales, semnificativ pentru ulterioare dezvoltări ale poieticii luziene: este vorba de *Avorio*; criticul citat identifică mișcarea de «fugă» dintre un centru metafizic presupus și o margine, salvată de jocul timpului gramatical al imperfectului, într-o mișcare care presupune deopotrivă o depășire a elegiacului și o asumare a lui, poemul sfârșind prin «a crea un cerc de insolubile prezențe...», conchizând că este vorba de «centrul» în care exegetul ar dori să rezume cea mai mare forță teoretică a acestei poezii (a primului Luzi, n. ns.), punctul său cel mai înalt de imobilitate /.../, de unde sunt desfășurate în mod platonice motivele, fiecare oglindit și inviolabil în esența sa de care e departe».

Poemul citat antrenează însă, în opinia noastră, o mișcare circulară, între un punct revolut, al acelei «dimenticanza», pe care actantul liric a renunțat s-o mai 'recupereze' dintr-un trecut dorit la modul 'sanguinar', dar deja aureolat de sentimentul împăcării cu ireversibilul, și un viitor nesigur, dramatic resimțit de același actant, spre care se mută întreagă acea *chance* de natură ontologică pe care o visează orice pierdere în ordinea erotică înaltă. Iată întregul poem, în tot jocul verbal și transverbal dintre dicibil și indicibil, joc surmontând, în opinia noastră, simpla paradigmă ermetică: «*Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il caprilo, / dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le cavalle. / Già da foreste vaporose immensi / alle eccelse città battono i fiumi*

/ lungamente, si muovono in un sogno / affettuose vele verso Olimpia. / Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle e dai mercati / salmastri guarderanno ilari il mondo. / Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto? / Violavano le rose l'orizzonte, / esitanti città stavano in cielo / asperse di giardini tormentosi, / la sua voce nell'aria era una roccia / deserta e incolmabile din fiori»¹. Se poate anticipa că, din punctul de vedere al jocurilor formale, al metamorfozei semnificantului, al raportului dintre instanța elocutoare și «materia» verbală, gândită în dimensiunea ei corporalizată, se poate identifica în acest poem întregul *poiesis* luzian.

Persistă încă, la un nivel al superficiilor și al aparențelor, un simț al peisajului (semnale ale unor 'resturi' pascoliane, ori mai curând campaniane), care indică o abia perceptibilă fugă spre pastel, închipuit ca o stanță pură (căci punctul generativ e interiorizat, închis între presiunile unei intimități trăite embolic); dar Luzi știe (și o va proba de-a lungul întregului său traiect poetic) să atenueze aceste presiuni, resorbind (printr-o sintaxă accidentată și un comportament electiv al metaforei) aceste pulsuni exterioare în puseuri de autenticitate a trăirii.

Luzi e un maestru european al *discursului amoros*, în care miza suprem poetică consistă în jocul ambiguu dintre timpuri și, în consecință, dintre prezență și absență, într-un proces în care ideea de circularitate (remarcată de marii săi exegeți – Bigongiari, Bo, Fortini, Contini, Debenedetti, Agosti, Pautasso) devină fertilă, mai ales la palierul formal, expresiv, prin angajarea subsidiară a «mitului întoarcerii eterne».

Odată cu *Primizie del deserto*, din 1955, tonul și 'maniera' se modifică, nu sensibil, cum observă același Bigongiari, fiindcă se

¹ Vorbește chiparosul echinoxial, obscur / și muntos exultă căpriorul, / dinspre izvoarele roșii ipele spală / coamele de săruturi. / Mai jos de păduri învăpăiate imense / spre înalte orașe bat fluvii / de-a lungul, se mișcă într-un vis / prea iubitoare pânze către Olimpia. / Fugi-vor pe intensele căi din Răsărit / învănturate copile iar din piețe / sărate hilare lumea o vor privi. / Dar unde voi atinge eu viața mea / acum când tremurătoarea iubire e moartă? / Trandafirii violau orizontul, / șovăitoare orașe în cer stăteau / stropite de tulburate grădini, / vocea ta în aer era o stâncă / pustie și-adânc mustind de flori. (tr. ns.G.P.).

resimte capacitatea poetului de a rezista tentațiilor 'închiderii' cercului, periclitând chiar condiția ontologică a poeziei, amenințată cu perspectiva indicibilului filtrat prin emanciparea tăcerii de sub tutela unui limbaj autototelic. Acestui orizont al intransparenței, auto-instituit 'în magma' cuvântului / a vieții, i se răspunde, credem noi, prin reluarea unei predispoziții mai vechi a discursului către zona 'nativului' și a 'prozasticii', zonă intrinsecă și organică liricii italiene post-ungarettiene. Este ceea ce s-a numit a fi acea formă de «roman» a poeziei lui Luzi, pe care autorul însuși o experimentase, tot cu mijloace lirice, în cartea *Biografia a Ebe*, din 1942. Semnificativ pare în această privință poemul *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*: să-l supunem analizei din perspectiva actuală a comentariului textual: «*Che sperì, che ti riprometti, amica, / se torni per così cupo viaggio / fin qua dove nel sole le burrasche / hanno una voce altissima abbrunata, / di gelsomino odorano e di frane? // Mi trovo qui a questa età che sai, / né giovane né vecchio, attendo, guardo / questa vicissitudine sospesa; / non so più quel che volli o mi fu imposto, / entri nei miei pensieri e se n'esci illesa. // Tutto l'altro che deve essere è ancora, / il fiume scorre, la campagna varia, / grandina, spiove, qualche cane latra, / esce la luna, niente si riscuote, / niente dal lungo sonno avventuroso.*»²

«Centrul metafizic» de care s-a vorbit ar putea fi, la Luzi, tocmai această prezență-absență a morții, ca instanță pacificatoare, ca dat, ca *es gibt* heideggerian, avânt ca pariu destinal și impact reconciliator (între presiunea unui trecut devenit «uitare»), acea «dimenticanza», dar și aspirația / aspirarea spre un viitor care refuză speranța, chiar dacă o presupune); alternanța persoanei instanțiale *eu / tu* modelizează, în toată producția poetică luziană, într-un mod

² «Ce sperì, ce-ți tot promiți, prietenă, / dacă revii printr-o atât dendoliată călătorie / până aici unde furtunile în soare / au glasul-nalt și înnegrit, / a iasomie miros și a surpare? // Aici mă aflu la vârsta ce o știi, / nici tânăr, nici bătrân, aștept, privesc / această vicisitudine bănuitoare; / nici nu mai știu ce-am vrut ori impus mi-a fost, / intri în gândurile mele și neatinsă ieși. // Întregul altceva ce trebuie să fie încă este, / râul curge, câmpia se preschimbă, / cade grindina, plouă, câte un câine latră, / răsare luna, nimic nu se urnește, / nimic de-a lungul somnului clocotitor» (*Vești pentru Giuseppina după atâția ani*, tr. ns. G.P.).

voit și dramatic monologal discursul; se întâmplă, cum și în poemul acesta, ca acest *tu* să 'reprezinte' identitatea agonală a absenței (morții); există, în multe poeme, această eversiune în real a unui *oltretomba* de sorginte dantescă, cum pare să fie și *vocea* (precum cea, «foarte înaltă, a furtunilor în soare») Giuseppinei, revenită, «per cosi cupo viaggio», în prezentul hieratic al actantului, într-un fel de fulguranță («intri în gândurile mele și neatinsă ieși»), nu spre a mântui, spre a *beatricifica* (risc aceste termen) condiția umană, ci spre a conferi consistență viziunii asumat stoice, potențată pe sentimentul imobilității absolute; ca la Eminescu, cosmosul se atinge de imobilitate («Codrule, codruțule...»), iar 'subiectul', obiectuat, revărsat și atins de imobilismul casant (instituit și conservat și de endecasilabul adaptat al lui Luzi) eșuează malarméean într-un «sonno avventuroso».

Într-un alt poem, aparținând aceleiași etape, intitulat *Anno*, devine încă și mai acută reprezentarea (*imprezentarea*) unei transcendențe goale, nu neapărat în semnificația laică a termenului, ci din perspectiva unei viziuni religioase care a închis involuntar orice șansă cunoașterii și, prin urmare, comprehensiunii; opacitatea e a cerului, «dove un lume vinato si riapprende / e il grido del fringuello è già di gelo», dar care sfârșește prin suspendarea clipei, a prezentului (prezenei) într-o așteptare tăcută, cu atât mai neliniștitoare: «Provvidi ora, ma quirti / si espongono graticci e vasi, / si appende l'uva. L'altro è ignoto, l'altro / era ed è chiuso in questo cielo opaco / dove un lume vinato si rapprende / e il grido del fringuello è già di gelo. // È qui, è in queste opere miti / e chiare che trascorre e brucia / quel che non ho e che pure dovrò perdere. / Tempo passato e prossimo si libra... / Io, come sia, son qui venuto, avanzo / da tempi incognoscibili, ardo, attendo; / senza fine divengo quel che sono, / trovo riposo in questa luce vuota.»³ Suficiente

³ «Prudente acum, dar liniștite / se expun tufe și vase, / se agață strugurele. Celălalt e neștiut, celălalt / era și este închis în cerul acesta opac / unde o lumină sângerie se încheagă / iar strigătul prigoiei de ger e deja. // Aici, în aceste blânde și limpezi / lucrări se întâmplă că străbate și arde / ceea ce nu am și ce totuși va trebui să pierd. / Timp trecut și următor se descătușă... / Eu, așa cum sunt, sosit-am aici, înaintez / din timpuri de neștiut, ard, aștept; / fără liman devin cel ce sunt, / odihnă-mi găsesc în această golită lumină.» (*An*, tr. ns., G.P.)

ocurențe stilistice împânzesc poezia lui Luzi, avansează, revin, ca într-o mișcare de «vânare» (titlul unui faimos poem) a miezului fierbinte al existentului, tăinuit și tăinuitor, iar printre acestea se detașează acest *attendo* (cu toate diferențele de semnificat de mai brutalul, mai «liniștitorul» *aspetto*), mereu la prezent, mereu la persoana I singular, într-un efort parcă de obnubilare a oricărei pretenții de la această așteptare; o așteptare încremenită, trebuie adăugat, căci «înaintarea», articulată cu un vers mai înainte, e o iluzie, cât timp totul se ruinează *senza fine* în acea *devenire a ceea ce sunt*, accentuând solitudinea cosmică și, cu ea, condiția liminară și dimensiunea agonală a individualului; și a se reține că s-a vorbit mereu (poetul însuși a făcut-o fără întrerupere, într-o coerență și o recurență care par a potența și mai mult negația) de persistența unei speranțe în mesajul criptografic al acestei poezii; deschideri exegetice mai profitabile pentru încercuirea mesajului poetic luzian ne apar, dimpotrivă, de pe un versant opus, mutând judecata metadiscursivă în ordinea mecanismului de textualizare și remarcând, în recurența unor stileme (deja contabilizate de critică), precum *luce vuota*, *finestre chiuse*, *pensiero fluttuante*, *corpo oscuro* etc., efortul de recucerire (și mântuire) prin chiar procesul scriptural, de exorcizare a acelui *male essere* montalian prin actul oximoronic de invocare a cuvântului; Stefano Agosti a vorbit, nu primul și printre primii, de poezia lui Luzi în termeni de practică mântuitoare (*poesia come pratica salvifica*) și tot el a invocat prezența unei *mirabile attrezzaatura retorica*, semn, iarăși, al unui neîndoielnic proces de decantare poetice la acest degustător de tari esențe ale poeziei lumii, ca traducător și exeget.

În fond, poezia luziană a fost nu o dată receptată în forma unui *canzoniere* (*amoroso*, zice Gianfranco Contini), în care petrarchismul ar fi inculcat efectiv de prezența persoanei umane (acel *eu* temător, nesigur, închis într-o paranteză destinală); statutul lui *tu* devine neproductiv însă într-o astfel de perspectivă, fiindcă, în opinia noastră, Luzi se reconciliază, acum, cu Dante (și, desigur, cu Sf. Augustin și cu toată tradiția augustiniană), câtă vreme Contini însuși interpreta acel *tu* ca pe un mijloc spre un Divin?! Iată de ce, discursul poetic luzian ni se pare, *mutatis mutandis*, congener (congenial ar spune poetul italian însuși) cu cel al lui Tudor Arghezi, cel din «Psalmi»: tensiunea poetică are, la ambii, ca temelie și temei, procesul de *polarizare* «în absolut», «senza fine»,

între cei doi locutori ai marelui Discurs al Lumii – eul (Subiect, actant, instanță auctorială) și tu-ul (Obiect, *res ad quem*, instanță destinală). La poetul român, condiția dramatică e o descoperire în plină mișcare, căci actantul poetic nu și-a instituit renunțarea, nu și-a refuzat încă speranța, se află încă în intimitatea «cercului», neștiutor (închipuit ori nu, n-are importanță, câtă vreme impedanțele regizorale funcționează). Dimpotrivă, la Luzi, «cunoașterea» nu mai e creditată cu nici un 'rol', devine un fel de *artifex* al intelectului, chiar dacă lucrează în chip de supapă a celui *miez* al vitalului, al trăitului, de care e plină poezia sa; Luzi nu trăiește criza absenței, ci o re-trăiește: antenele sale de fin literat, de spirit dotat cu o viziune critică pe deplin și de la început formată, nu-i mai lasă nici o speranță, în afara aceleia de a «vitaliza» un decor pre-dispus și pre-asumat; disocierea aceasta nu implică, se înțelege, nici un indiciu de ordin axiologic și, mai mult, distanța care-l separă pe poetul italian de propriul univers poetic nu anulează nici «autenticitatea» trăirii și nici, cu atât mai puțin, tensiunea dramatică a discursului. Numai că, prin incubarea, în *textura* poemului, a unui operator artificial, ca și prin punerea la lucru, în dependență și condiționare, a celui *mirabil angrenaj retoric* (în fapt, o uimitoare «mașină textuală», în care imageria capătă virtuți modelizante de *forma mentis* vichiană) sfârșește prin a opera nebănuite (și nu totdeauna semnalate) deschideri ale poeticii sale către experiențele literare de la acest sfârșit de veac și de mileniu.

În fapt, Luzi reia și reexperimentează, ca orice mare poet italian din secolul XX, modelul leopardian despre care el însuși a scris pătrunzătoare pagini; el vorbea de un sindrom al *absenței Tatălui* la marele receanat, reconotând, cum se poate ușor deduce, inserții ale biograficului, dar neeludând nici o clipă deschiderea pe care sondarea (freudiană ori, mai degrabă, jungliană) psihanalitică o poate realiza în textul autorului *Cânturilor*; or, absența (nu a tatălui, ci mamei, dar mai ales a instanțelor feminine – acele «fanciulle» omniprezente, la singular ori plural, în poezia sa de la început până astăzi, acele fragede și împovărătoare ființe *locuind*, mereu, *absența*, cu care actantul poetic reia, neconținut, un dialog fără speranță între aici și acolo), această absență devine un operator discursiv cu valențe asumat aporetice.

Sumar

I

MECANICA FORMEI	7
Negare și integrare – orizonturi pro-iective	7
Disoluția individualului: profetismul mascat	11
Neoexperimentalism și / sau post-avangardă. O deschidere spre post-modern	14
Marginea și centrul: cercul insidios	17

II

REPERE EMINESCOLOGICE	25
Știință și inocență: «distanța» hermeneutică	25
Modelul hermeneutic	28
Percepția critică <i>in distans</i>	31
<i>De la ethos la ontos</i>	35
ION BARBU ȘI DEPĂȘIREA DUALULUI	39
Un precar tunel fără ieșiri sau o sucțiune fără obiect	39
Primejdii agonale	43
PROVOCAREA INDICIBILULUI	53
DUBLUL ARHEOLOGIC	65
Un anti-confesiv non profit	65
Poezia <i>in limine</i>	66
Avangarda ca instituție cazonă	67
Emanciparea la puterea a doua	68
Demantelarea miticului și carnavalizarea lumii	73
UN MESSER AL POETICII REFLEXIVE	75
SFÂȘIEREA MITULUI POETIC	81
DIVERSITATEA DIVERSULUI	89
Fisurarea formei	89
Discursul «slăbit»	93

III

DUBLAREA ARHAICĂ A COTIDIANULUI.....	101
DISCURSUL «FELIN» SAU HISTRIONISMUL MELANCOLIC	109
DUBLA REFERENȚIALITATE A POETICULUI	117
REALUL TRANSLUCID	125
POIESIS-UL PROIECTIV	131
DES-CENTRAREA DISCURSULUI: SUBIECTUL ZEROLOGIC.....	139
Apexul de oțel al scriiturii.....	142
MANIERISMUL AUTOPASTIȘANT.....	147

IV

LEOPARDI ȘI «AMURGUL» POEZIEI.....	155
Dezordinea discursului și naturalitatea cuvântului.....	156
Umanismul orfan: «tatăl absent» sau dialogul întemeietor cu Nimicul.....	160
EUGENIO MONTALE: REFUZUL «REPREZENTĂRII» .	167
Suspendarea reprezentării	170
O «dialectică negativă» sau «oximoronul permanent».....	174
MARIO LUZI: POEZIA – UN «CONSPECT AL MORTII».....	179

În colecția HERMENEUS au apărut:

Iulian Popescu - *Stil și mentalități*

Constantin Barbu - *Eminescu poezie și nihilism*

Marin Mincu - *Textualism și autenticitate*

Dan Păcurariu - *Arhitectura contemporană și celelalte arte*

ISBN: 973-9224-30-X